

المسرح الجديد

الرواد الأوائل



حمادة إبراهيم



المجلس الأعلى للثقافة

المسرح الجديد

الرواد الأوائل

حمادة إبراهيم



٢٠١٠

المجلس الأعلى للثقافة

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

إبراهيم ، حـمادة
المسرح الجديد - الرواد الأوائل/ حمادة إبراهيم
القـاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ط ١ ، ٢٠١٠
١٧٦ ص ، ٢٤ سم
١ ـ المسرحيون.
(أ) العنوان ٧٩٢,٠٢٨٠٩٢

رقم الإيداع : ٢٢٥٢٣ / ٢٠٠٩
الترقيم الدولى : I.S.B.N - 978- 977 - 479 - 731 - 3
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

الأفكار التى تتضمنها إصدارات المجلس الأعلى للثقافة هى اجتهادات أصحابها، ولا تعبِّر بالضرورة عن رأى المجلس.

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت: ٢٧٣٥٢٣٩٦ فاكس: ٢٧٣٥٨٠٨٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
Tel. : 27352396 **Fax :** 27358084
www.scc.gov.eg

المحتويات

المسرح الجديد.. جديد فى كل شىء

حالة الغليان والفوران والثورة والتمرد والمعارضة والرفض، وغير ذلك من الصفات التى أصابت شعوب العالم وأوروبا بخاصة في أثناء وبعد الحرب العالمية الأولى، هذه الحالة التى استشرت فى الأوساط الأدبيــة والفنيــة بــصفة أخــصً، تلخصت فى نوع من النقمة على كل ما هو سائد فى الغرب وفى القطيعة لكل مــا حققته الحضارة الغربية من إنجازات لم تتمكن من المحافظة عليها أمام آلة الحرب المدمرة. جاء أول تعبير عن هذا الموقف الرافض للعقل الأوروبــى فــى صــورة ديوان من الشعر بعنوان «المجالات المغناطيسية»، صدر عام ١٩١٩م، للــشاعرين أندريه بروتون وفيليب سوبو، تطبيقا للكتابة التلقائية التى لا تخضع للعقل والتفكيــر الواعى، وإنما يمليها العقل الباطن في أثناء جلسات التنويم المغناطيسى.

وإذا كان هذا الجديد أو الحديث الرافض لكل قديم وتقليدى، سُمِّىَ بالداديَّة ثم بالسريالية، فالذى يهمنا فى المسرح هو أنه كان جديدا فى سائر مجــالات العمــل المسرحى. فإذا أخذنا نموذجًا لهذا المسرح الجديد مــسرحية «المغنيــة الــصلعاء» ليونسكو، وجدنا عناصر الرفض تتمثل أول ما تتمثــل فــى عنــوان المــسرحية. فالمسرحية لا تتضمن مغنية صلعاء أو مغنية بشعر. وإذا كان الكاتب بهذا العنــوان يرفض برمجة عملية التلقى عند المشاهد، فذلك لأن المسرحية لا تتضمن درسا ولا رسالة. بل إن اللغة، وسيلة الاتصال التقليدية، تصبح موضوع المــسرحية، فهــى تتهرأ وتتمزق وتتحطم أمام أعيننا. ومن ثم كان العنوان الجــانبى الــذى أضــافه المؤلف «مأساة اللغة».

ومن ناحية أخرى، فإن هذا المسرح الجديد يقوم عليه رجال مــسرح جــدد، لهم توجهات جديدة، داخل قاعات عرض جديدة، إلى جمهور جديد. فهــو مــسرح جديد فى كل ما يتعلق به، جديد فى رجاله، جديد فى توجهاته، جديد فــى قاعاتــه، جديد فى جمهوره.

أولاً، المسرح الجديد تولى أمرَه رجالٌ جُدُد على مجال المسرح، فالمغامرة المسرحية خاضها رجال من خارج الحركة المسرحية، حتى المخرجين القدامى منهم الذين كانوا يعملون فى المسرح فعلاً، مثل جان لوى بارو وجان فيلار، فهؤلاء - كما يقال - «ركبوا القطار وهو سائر». كذلك بالنسبة إلى مهندسى الديكور الذين تعاونوا مع المخرجين، فقد كانوا أيضًا جددًا على المسرح.

أما المؤلفون، فقد كانوا أيضًا يقدمون باكورات أعمالهم للمسرح. فهذا أوجين يونسكو كان مدرِّسًا للغة الفرنسية فى رومانيا ويعترف ببغضه للمسرح: «كنت أستمع إلى الموسيقى، وأزور المعارض الفنية، لكننى لم أكن أذهب إلى المسرح مطلقًا».

وكان بيكيت مدرسًا جامعيًّا متخصصًا فى الروائى مارسيل بروست الفرنسى والشاعر الإيطالى دانتى، وكان روائيًّا يكتب الرواية الجديدة. بل لقد رُفضت مسرحية «فى انتظار جودو» عدة مرات من عدة مخرجين، ولم تكُن كُتبت للمسرح فى الأصل.

وجان جينيه كان شاعرا وروائيًّا ويعترف بأنه لم يكن يحب المسرح. وآداموف بدأ يكتب للمسرح فى سن الأربعين بعد أن اكتشف سيرندبرج.

أمَّا عن التوجُّهات فقد تأثر المسرح الجديد بمصدرين أو رافدين متناقضين: المصدر الأول جاء من الألمانى بريشت الذى يرى المسرح أداة للتحرر السياسى والاجتماعى. والمصدر الثانى يتمثل فى الفرنسى أرتو صاحب فكرة «مسرح القسوة» والمسرح الشامل لوسائل التعبير المتعددة.

وبالإضافة إلى مسرح الثورة المنسوب إلى برشت ومسرح المسرحانية المنسوب إلى أرتو، يمكن أن نضيف رافدًا ثالثًا يتمثل فى الدعوة إلى مسرح «الاحتفالية الاجتماعية» الذى يُلغِى الحواجز والقواعد.

أما عن القاعات، فقد بدأ ظهور المسرح الجديد في قاعات صغيرة مثل مسرح هوشيت ومسرح نوكتامبول ومسرح بابليون، ومعظمها واقعة على الشاطئ الأيسر لنهر السين. وفي هذه المسارح لم يكن يتوافر سوى الوسائل القليلة المتواضعة.

وكذلك الحال بالنسبة إلى الجمهور، فالمسارح الصغيرة التي عرضت أعمال يونسكو وآداموف وبيكيت، كان يؤمُّها جمهور معيَّن، وهو أيضًا جمهور قليل العدد مما يتناسب مع ضيق المكان. فقد كانت مسرحية «المغنية الصلعاء» على سبيل المثال تُعرَض أمام كراسيَّ خاليةٍ تقريبًا.

وإذا استثنينا المشاهدين المحترفين، وهم النقاد، وجدنا أن هذا الجمهور كان يتكون في معظمه من الطلاب ومن نفر قليل من عشاق المسرح من أمثال جان لومارشان وريمون كينو وجان أنوي نفسه. وكان هؤلاء يصطحبون معهم بعض الأصدقاء.

اللعبة المسرحية:

يرفض المسرحيون الجدد المسرح التقليدي الذي يعتمد على الحدوتة وعلى التعليم. وفي ذلك يقول جان جينيه: «منذ أن عرفنا المسرح وكل مسرحية، بالإضافة إلى وظيفتها الأساسية، محشوّة باهتمامات سياسية أو دينية أو أخلاقية أو غير ذلك من الاهتمامات، بحيث تحول الفعل الدرامي إلى وسيلة تعليمية».

وهذا التحويل هو ما يرفضه جينيه وغيره من المسرحيين الجدد. فهم يريدون المسرح مسرحًا، أي لعبة مسرحية، ومن ثم كان ميلهم إلى حيلة المسرح داخل المسرح، وهي حيلة منتشرة في مسرح الباروك.

اللعبة الاجتماعية:

شعر المسرح الجديد أيضًا بحاجة الجماهير إلى الأعمال الاستعراضية التـــى تقدَّم من خلال الوثائق التاريخية والدُّمَى والعرائس والحواة والمشعوذين. وهذا مـــا حقَّقه مسرح الشمس فى مسرحية ١٧٨٩. من هذه المسرحية التى أرادت التركيـــز على سمات القوة فى السرد الملحمى افتتنت الجماهير بنوع خاص بعملية الاستيلاء على سجن الباستيل وانتصار الشعب على أعدائه، مما يبرر الاحتفال بهذه المناسبة فى شكل حفلة فى الهواء الطلق للجماهير السعيدة. هذا النوع من المسرحيات التـــى تشتمل على المشاهد الاستعراضية وألعاب الحواة والسيرك أصبح سمة من ســمات المسرح الجديد. وفى ذلك محاولة من المسرح للعودة إلى أصـــوله الأولـــى حيــث حفلات الآلهة القديمة. ولما كان مثل هذا التجديد يصعب تقديمه أمام جمهور مـــن البالغين، فقد دأب القائمون عليه على جذب جماهير الأطفال لتـــرك الحبـــل علـــى الغارب أمام تقنيات السيرك وعنصر الخيال.

حتى قبل اختراع هذه الكلمة «المعارضـــة»، كان كتاب المسرح فى تلك الفترة رجال معارضـــة، ولكنها معارضة من نوع غريب، ليست كالمعارضات الكلامية أو القانونية (...) كانت حركتهم فى ذلك الوقت عدمية رافضة، من النوع الذى يميز الأعمـــال الإبداعية الكبرى.

(جان دوفينيو وجان لاغوت،

المسرح المعاصر، الثقافة والثقافةالضد)

مقدمة

يرجع ظهور موجة المسرح الجديد إلى أوائل الخمسينيات من هـذا القـرن، وقد حمل هذا المسرح عناوين كثيرة، من أهمها مسرح العبـث، واللا معقـول، والطليعة.

ومن بين الكتاب المسرحيين الفرنسيين الذين كانت أعمالهم تُعرَض بنجـاح فى ذلك الوقت نذكر: بول كلوديل وجان جيرودو وجان أنوى ومونترلان وأرمـان ساكرو وألبير كامى وجان بول سارتر. وكان المسرح الجديد يمثل عالمًـا جديـدًا ومبتكرًا، لأنه كان يعارض القواعد المتوارثة ويحاول أن يـضع مقـاييس جديـدة ومعايير مختلفة للعمل المسرحى.

كانت الأعمال المسرحية الجديدة تعرض فى جميع مسارح العـالم، وبـشتّى اللغات تقريبًا، وقد حققت هذه المسرحيات لمؤلفيها شهرة واسعة، وجعلـتهم أكثـر كتاب المسرح انتشارا فى العالم أجمع.

لقد طال بنا العهد منذ كانت مسرحية «المغنية الـصلعاء» مـثلاً، لمؤلفهـا يونسكو تُعرض على جمهور محدود فى أحد المسارح الضيقة الحقيرة فى باريس، ولم تلقَ إلا الاستنكار والعزوف، بل والهجوم من معظم المشاهدين والنقاد. ثم هـا هى ذى المسرحية نفسها، وقد أصبحت من الكلاسيكيات فى مسرح العبث، وتوَّجَت حياة كاتبها بمقعد فى مجمع الخالدين، أو مجمع اللغة الفرنسية.

أما صامويل بيكيت فإن أُولَى مسرحياته بعنوان «فى انتظار غودو»، أحدثت ما يشبه دويَّ القنابل على مسارح باريس، حتى إن معظم المشاهدين فى العـروض الأولى خاب أملهم، وغادروا المسرح بعد الفصل الأول، ثم لحق بهم الباقون بعـد دقائق من بداية الفصل الثانى، وقد دارت معركة حامية بين المشاهدين خلال فتـرة

الاستراحة، غير أن هذه المسرحية، كمسرحية يونسكو أصبحت من المسرحيات الكلاسيكية المعاصرة، ستظلُ من أكبر الأحداث المسرحية بعد الحرب العالمية الثانية.

وراء روح الفكاهة والهزل التى تطبع هذا النوع من المسرحيات، كان الكتاب يُخفون موقفا متشددا نحو فنهم، ويُبدُون غيرة شديدة على طبيعة هذا الفن، بحيث إن بيكيت حينما فوجئ بالنجاح الذى حققته مسرحية «**فى انتظار غودو**» لام نفسه على التنازلات التى قدمها للجمهور، وعاهد نفسه أن يكون أكثر صعوبة فى المرات التالية:

«فى المرة التالية لن يكون هناك أي تنازلات (...)،
ولن ينتظر المشاهدون خمس دقائق، فسيغادرون مقاعدهم
قبل ذلك».

هذا الشعور العدوانى نحو الجمهور، نجده أيضًا عند يونسكو، وبمناسبة مسرحيته الأولى أيضًا، فعندما كان الكاتب يتبادل المشورة مع المخرج حول نهاية المسرحية، ويعرض عليه النهايات المحتملة، اقترح يونسكو من بينها أن يظهر هو بنفسه على منصة التمثيل فى نهاية المسرحية، ويصيح فى الجمهور قائلاً:

[أيها الرعاع، سأمزقكم إربًا إربًا]

والحقيقة أن الكاتب التقليدى بصفة عامة، والكاتب المسرحى بنوع خاص، يسعى جهده لمرضاة الجماهير وكسبها إلى صفه، حتى الكاتب الذى يزعم أنه لا يعبأ بالجمهور ويحتقره مثل مونترلان، فإنه يحاول أن يحظى على الأقل بإعجاب هذا الجمهور، إلا أن الأمر يختلف تماما فى ما يتعلق بالمسرح الجديد، إذ أن الكاتب يجد متعة فى استثارة الجمهور واستفزازه، بل وتحقيره فى بعض الأحيان.

ويرجع ذلك بصفة خاصة إلى أن الاتصال فى المسرح التقليدى، يعتمد على لغة تقليدية معروفة للجميع، ووسائل فنية تساعد فى تبسيط هذا الاتصال وجعل الرسالة فيه سهلة ميسورة، أما فى المسرح الجديد، فإن هذه اللغة وهذه الوسائل الفنية تتشابك وتتعقد بحيث يصعب فهمها على المشاهد العادى. إننا فى المسرح التقليدى نناقش بعض الآراء والأفكار، لذلك تبقى الرسالة محددة واضحة رغم أى غموض، أما المسرح الحديث فإنه يرفض الاتصال العادى المباشر، لأن الرسالة فيه لا تصدر من قناة واحدة، بل من قنوات متعددة، مما يجعل دلالاتها أيضًا متعددة. إن ما يميز عملية الاتصال فى المسرح الحديث هو الانفتاح على الوسائل الفنية الكثيرة، والتشعب فى الدلالات، فاللغة المسرحية الحديثة تتألف من وسائل عديدة وأساليب مختلفة، ومن ثم فنحن بصدد معارضة ترفض التقاليد، والأعراف المستقرة، وتسعى إلى الحداثة والابتكار عن طريق تعدد الوسائل.

وإذا كان بين كُتَّاب المسرح الحديث اختلافات مذهبية أو فكرية أو حتى فنية، فإنهم جميعًا يشتركون على الأقل فى موقف واحد يتمثل فى معارضتهم الجماعية للأنماط القديمة، ورفضهم للقواعد التقليدية التى تحكم العمل الفنى. إنهم يديرون ظهورهم لمن سبقهم من القدماء والمعاصرين، وهذا الرفض الكامل الذى يشمل الجمهور والأعراف والقواعد السائدة، سواء بسواء، يتجلى فى المقالات والدراسات والمقابلات الصحفية، التى نُشرت لهؤلاء الكُتَّاب المُحدَثين، وإذا كان أحدهم -وهو بيكيت- قد لزم الصمت، فإنه قد عبَّر عن رأيه قديمًا فى هذا الموضوع، وعن رفضه للتقاليد، وذلك فى معرض حديثه عن بعض الفنانين الآخرين فى مؤلفاته التى تحمل العناوين التالية:

«دانتى ... برونو، فيكو... جويس»[١]،

و«بروست»[٢]، و«أحاديث مع جورج دوثيت»[٣].

---

(1) BECKETT S., Dante... Bruno, Vico... Joyce, in Our Examination round his Factification for incamination of work in progress, Paris Shakespeare et Cie, 1929.

(2) Id., Proust, londres, Chatto and Wimdus, 1931.

(3) Id., Entretiens avec Georges Dulhuit, Transition Forty-Nine, décembre 1949.

أما في ما يتعلق بآراء (آداموف) التي يحمل فيها على القديم، ويشرح مفهومه الجديد للفن والمسرح، فقد نُشرت تحت العناوين التالية:

«الاعتراف»[٤]، و«مقدمة المجلد الثاني من مسرحياته»[٥] و«هنا والآن»[٦]، و«الرجل والطفل»[٧].

وأما يونسكو فقد كان أكثر كُتَّاب المسرح المعاصر حديثًا عن فنه، ودفاعًا عنه، وقد كتب الكثير من المقالات التي نشرها في الصحف، وعقد بعض المقابلات الصحفية التي يهاجم فيها المسرح السائد في الخمسينيات وما قبلها، ويردُّ فيها على النقاد الذين يحملون على المسرح الجديد.

ولعل أشهر مؤلَّفاته في هذا الصدد كتاب «المذكِّرات والمذكرات الضدّ»[٨]، الذي جمع فيه الكثير من آرائه التي سبق أن نشرها في الصحف، بالإضافة إلى مجموعة أخرى من الكتب أهمها: «أحاديث مع كلود بونفوا»[٩]، و«شذرات من اليوميات»[١٠]، و«الحاضر والماضي والماضي والحاضر»[١١]، و«كشوف»[١٢].

وبالإضافة إلى آراء المؤلفين أنفسهم وأحاديثهم وذكرياتهم ومذكراتهم التي ذكرناها، توجد مئات المقالات حول المسرح الحديث، نُشرت في الصحف اليومية والجرائد الأسبوعية والشهرية، ومثلها من الدراسات التي ظهرت في المجلات الأدبية، والمسرحية، وكذلك الكتب التي وُضعت حول كاتب محدَّد أو مجموعة من الكُتَّاب، وقد حاولت هذه الدراسات جميعًا أن تقيِّم هذا المسرح الحديث بالنظر إلى المسرح التقليدي وإلى أهدافه التي يسعى إلى تحقيقها.

---

(4) ADAMOV A., L'Aveu, Sagittaire, Paris, 1946.
(5) Id., Théâtre II, Paris. Gallimard, 1955.
(6) Id., Ici et Maintenant, Gallimard, 1964.
(7)Id., L'Homme et l'Enfant, Souvenirs, Journal, Paris Gallimard, 1968.
(8) Ionesco E., Notes et Contre-Notes, Paris, Gallimard, Coil. «Idées", 1962.
(9) Bonnefoy C., Entretiens avec Eugène lonesco, Paris Pierre Belfond, 1966.
(10) IONESCO E., Journal en Miettes, Paris, Mercure de France, 1967.
(11) Id., Présent Passé, Passé Présent, Paris, Mercure de France, 1968.
(12) Id., Découvertes, Illustrations de l'auteur, Genève, Albert Skira, 1969.

وهى تارة تطلق عليه المسرح الضد، وتارة مسرح العبث، وتـــارة أخـــرى مسرح اللا معقول، أو مسرح الطليعة، أو المسرح التجريبى. ومع أن هذه القائمـــة لم تشتمل على جميع الأسماء التى خُلعت على هذا المسرح الحديث (بعض النقـــاد يسمِّيه «المسرح الحديث بالفعل»، وبعضهم يطلق عليه «المسرح المعاصـــر»)، إلا أنها تؤكد الاتجاه العامَّ نحو روح المعارضـــة أو الـــرفض الـــذى يميـــز الإنتـــاج المسرحى الذى ظهر فى الخمسينيات. وعلى الرغم من الخلافـــات الفكريـــة التـــى نلاحظها بين بيكيت مثلا ويونسكو أو آداموف، وخصوصًا فى مسرحياته الأخيرة، فإن سائر هؤلاء الكتاب يُجمِعون على رفض الأعراف القائمة والتقاليد الراسخة فى مجال المسرح الذى كان سائدًا فى تلك الفترة.

إن الطابع المميز لذلك الموقف، هو أن مظاهر الثقة وأسباب اليقين التى كانت شائعة فى الماضى، قد زالت وانمحت، لأنها أمام التجربة، أثبتت قصورها وعجزها، ففقدت حظوتها عند الناس الذين أصبحوا ينظرون إليها باعتبارها أوهام من أوهام عالم الطفولة لا وزن لها ولا قيمة.

(مارتان اسلان، مسرح العبث)

تعريف المصطلحات

وهكذا يمكن أن نقول إن المسرح الحديث أو مسرح الطليعة، هو المسرح الذى يرفض التقاليد، ولعلنا نستطيع أن نُلِمَّ بمعنى هذا الرفض، إذا استعرضنا أراء مشاهير النُقّاد فى هذا المسرح، واستطلعنا التعريفات التى وُضعت حول هذا الفن فى الخمسينيات، ولعل من أوائل هذه التعريفات ما جاء على لسان الناقد لوك استانغ الذى صاغ هذا التعريف عام ١٩٥٣م، بعد أن شاهد مسرحية «فى انتظار غودو":

[إن مثل هذا المسرح، يستحق أن نطلق عليه «المسرح الضدّ»، وذلك بالنسبة إلى الأعراف والقواعد التقليدية للفن الدرامى.

ولا يعنى هذا الابتعادَ عن القديم وحسب، وإنما يتضمن هذا الحكمُ، وبشكل خاصٍّ، روحَ القطيعة وإرادة الرفض][١٣].

وهذا ناقد آخر هو (سيلفان دوم)، بعد أن حمل على الأشكال التى نسبها إلى عصور الإغريق، وعصر لويس الرابع عشر، والقواعد التى تعتمد على الصور البيانية والبلاغية التى لا تلائم روح العصر، يقول:

[على الذين يعيشون بعد الانفجار، إذا أرادوا أن يستمروا فى الكتابة، أن يجدوا مادة جديدة لمجتمع جديد، فلابد للمضمون الجديد من شكل يلائم المضمون][١٤].

---

(13) JACQUART E., Le Théâtre de derision. Gallimard, 1974.

(14) DHOMME S., les auteurs à l'avant-garde du theater, dans Cahiers Renaud - Barrault, No. 13, Octobre 1955, coll L'Action théâtrale, Paris.

وهذا الناقد الشهير رولاند بارت فى مجلة «المسرح الشعبى» يركِّز على القطيعة بين العالم البرجوازى ومفهوم الفن الجديد، وهو يذهب إلى حد التوكيد بأن الطليعة ليست سوى طريقة:

[للتغنى بموت البرجوازية].

كما أنها تمثل:

[الانتقال من مجتمع مغلق، إلى مجتمع مفتوح][١٥].

وفى العام نفسه، وبعد شهرين تقريبًا، وفى الجريدة نفسها، نقرأ رأيًا مشابهًا للناقد برنارد دور يقول فيه:

[إن كل طليعة ما هى إلا قطيعة أو مقاطعة للعرف الشائع، ورفض للنظام والإيقاع السائدَين].

كما يرى برنارد دور أن جوهر الطليعة:

[ليس الثورة وحسب، وإنما التجديد أيضًا][١٦].

وهكذا، فإن ثورة الطليعة ليست ظاهرة دادية هدَّامة، بل تتضمن أيضًا جانبًا إيجابيًّا بنَّاءً.

أما غابرييل مارسيل، فيرى أن من الأمور ذات المغزى أن يكون كبار كُتَّاب المسرح الطليعى من الأجانب، أى غير فرنسيين، لا وطن لهم، أو بمعنى أصح مستأصلون أو مُجْتَثُّون من جذورهم، فها هم أكبر ثلاثة يمثِّلون هذا المسرح: بيكيت ويونسكو وآداموف لا يعيشون فى أوطانهم:

---

(15) BARTHES R., Théâtre Populaire, No. 18.1er Mars, 1956, Paris.

(16) DORT B., Théâtre Populaire, 1er Mai, 1956, Paris.

[وظاهرة عدم الانتماء مرتبطة ببعض الملامح المميـزة لإنتـاجهم، إنهـم قادمون جدد، ولا يعنى هذا فقط أنهم بلا إرث، ولكنهم رجال يرفضون كل ميراث، وهم يحملون على القيم المتعارف عليها، وكذلك على المتطلبات الفنية التى يعتقـد كُتّاب المسرح حتى اليوم أن من واجبهم الاستجابة لها](١٧).

وفى عام ١٩٥٩م نشرت روزيت لامون مقـالا بالإنجـليزية بعنـوان «الملهاة الغيبيـة أو الميتافيزيقيـة» The Metaphysical Farce، فـى المجـلة الفرنسية "The French Review" أُعيدَ نشره مترجمًا إلى الفرنسية فى كتاب يـضمُّ مجموعة من الدراسات لمجموعة من النقاد، حول صمويل بيكيت بعنوان «صـورة نقدية»، فبعد أن خلعت الناقدة على هذا المسرح هاتين الصفتين اللتـين يتـضمنهما عنوان المقال، وجمعت بيكيت ويونسكو وجان جينيه وآداموف مع نحو عشرة مـن زملائهم الفرنسيين والإنجليز والأمريكيين، ركزت على طابع القطيعة أو المقاطعة الذى أحدثه المسرح مع مسرح سارتر وكامو اللذين شبَّهَتهما الناقـدة بالخطبـاء أو المحاضرين، الذين يروِّجون لآرائهم وفلسفاتهم من فوق منصة، مشيرة بذلك إلـى الشكل الجديد الذى اتخذه فن المسرح الحديث الذى يدرك أن:

[الطريقة المباشرة للوصول إلى عقول المشاهدين وقلوبهم ليـست الكـلام، ولكن العرض](١٨).

وفى عام ١٩٦٠م، ظهر مقال آخر لناقد إنجليزى آخر هو جـورج سـتينر (George Steiner) بعنوان «اعتزال العالم» The Retreat from the world، وقد أكد العنوان على الوسائل الفنية المستعملة فى المسرح الحديث، الذى أصبح شيئًا فـشيئًا يستغنى عن اللغة أو الكلام، وبذلك جعل المعارضة على المستوى الفنى أو الشكلى الذى يمثل جوهر الاختلاف بين المسرحين.

---

(17) MARCEL G., La crise du Théâtre et le crepuscule de l'humanisme, dans la Revue Théâtrale, No. 39, 1958.

(18) LAMONT R., La farce métaphysique de Samuel Beckett, in, Samuel Beckett, configuration critique 8,1964.

وفى عام ١٩٦١م ظهر كتاب جامع للإنجليزى مارتـــان أســـلان بعنـــوان «مسرح العبث»، وفيه يحلل الناقد أعمال كبار كُتَّاب مسرح العبث بيكيت ويونسكو وآداموف وجينيه، بالإضافة إلى نحو عشرة من الكتاب الأوروبيين والأمـــريكيين، الذين يندرجون تحت هذا النوع من المسرح. بعد ذلك، وهذا ما يهمنا الآن، يؤكـــد الكاتب على ظاهرة المقاطعة، وذلك برجعها إلى عودة المسرح الحديث إلى تقاليـــد قديمة، بل مهجورة من فرط قِدَمِها، مركزًا بذلك على الأساليب الجديدة التى تـــشيع فى المسرح الجديد، الأمر الذى يبدو معه فن المسرح الحديث كأنه نوع من البعـــث أو الإحياء لفنون قديمة كالتمثيل الصامت القديم Mimus، وكوميديا الفن، ومهرِّجى القرون الوسطى، والمهرجين المنتشرين فى مسرحيات شكسبير، بالإضافة إلى أدب الخوارق والسريالية وفنون الملاهى والمايم الأمريكى.

وفى محاولة لتبرير عدم فهم النقاد لمسرح الطليعة والبلبلة التى أثارها هـــذا المسرح عند جمهور المشاهدين، يقول أسلان:

[إنها (هذه الأعمال الجديدة) تنتمى إلى تقليد مسرحى جديد لا يزال فى طور التبلور، ولم يُفهَم بعد، ولم يوضع له تعريف محدّد.

وإذا حاولنا أن نحكم على هذه الأعمال المـــسرحية مـــن خـــلال المعـــايير والقواعد والأعراف السابقة التى نحكم بها على الأعمال الأخرى، بدت لنـــا هـــذه الأعمال الجديدة نوعًا من الدجل والشعوذة المهينة](١٩).

ويُعتبر عام ١٩٦٢م العام الذى نشر فيه يونسكو المقالات التى جمعها فـــى كتابه الشهير «المذكِّرات والمذكِّرات الضدّ»، وفيهـــا يعـــرض آراءه فـــى الفـــن والمسرح بشكل عامٍّ، وفيما يكتب هو بشكل خاصٍّ، فهو يرى أن الإنسان الطليعـــى يرفض النظام السائد:

---

(19) ESSLIN M., Théâtre de l'absurde, Buchet/ Chastel, Paris 1977.

[إن الفنّ الطليعيّ الحقّ، أو الفنّ الثوريّ، هو الّذى يعارض بكـل شـجاعة وجرأة الزمن الّذى يعيش فيه، وبذلك يبدو كأنه لا ينتمى إلى هذا العصر][20].

ويفضّل يونسكو سواء فى كتابه هذا أو فى مقالاتـه ومقابلاتـه أن يعـرّف الطليعة بوصفها قطيعة ومعارضة:

[ففى حين يعتقد معظم الكُتّاب والفنانين والمفكـرين أنهـم ينتمـون إلـى عصورهم، يدرك الكاتب المتمرد أنه ضد عصره][21].

بل إن يونسكو يذهب إلى أبعد من ذلك، حينما يرى أن الكاتب الطليعى هـو بمثابة عدو للمجتمع:

[إن الرجل الطليعى ما هو إلا عدو فى المدينة التـى يحـاول أن يفـسخها ويتمرَّد عليها، ذلك لأن أى شكل من أشكال التعبير التقليدى شأنه شأن أى نظام من النظم، يُعتبر شكلاً من أشكال القهر والاضطهاد][22].

إن المسرح فى تصور يونسكو سـجين للتقاليـد، والمحرَّمـات، والعـادات الفكرية الجامدة، فى حين أن:

[عملية الإبداع الفنى، بطبيعة جدتها وحداثتها، تُعتبر عدائية، عدائية بـشكل تلقائى، فهى تخالف الجمهور، الجمهور العـريض، إذ تثيـر سـخطه بغرابتهـا، وشذوذها، ذلك الشذوذ الذى هو فى الحقيقة نوع من السخط][23].

وقد شهد عام ١٩٦٢م نفسه ثلاث مقالات نقدية حول المسرح الجديد: الأولى للناقد دافيد غروسفوجيل بعنوان «أربعة مؤلفين مسرحيين وتعليق»[24]، أظهر فيها كتاب المسرح الجدد فى حالة ثورة على المجتمع.

---

(20) IONESCO E., Notes et Contre-Notes, Paris, Gallimard coll. « Idées « 1962.

(٢١) المرجع نفسه.

(٢٢) المرجع نفسه.

(٢٣) المرجع نفسه.

(24) Grossvogel D., Four Playwrihts and a postscript, Cornell University Press, 1969.

أما المقالة الثانية فكانت للناقد «ج. ل. ستيان»[٢٥]، وقد ركز فيه على أن المعارضة القائمة بين المسرحين القديم والحديث هى معارضة فنية وفلسفية سواء بسواء.

أما جان كوت فى كتابه «شكسبير معاصر لنا»، فقد بيّن كيف أن المسرح الذى يكتبه يونسكو وبيكيت وآداموف يحمل على الوضع البشرى:

[إنه يعالج قضايا المأساة وصراعاتها وموضوعاتها: الوضع البشرى ومعنى الحياة، والحرية والضرورة، والتناقض بين المطلق وبين ضعف الإنسان وعجزه][٢٦].

وهذا ليونارد برونكو فى كتابه «المسرح التجريبى فى فرنسا» (١٩٦٣م) – الذى تُرجم إلى الفرنسية بعنوان «مسرح الطليعة»- يعتبر أن مسرحية «أوبو ملكا» (١٨٩٦م) لصاحبها جارى أول مسرحية طليعية، وفى معرض تحليله لروح الثورة والمعارضة فى هذه المسرحية وكاتبها يقول برونكو:

[فى عام ١٨٩٦م، صدم ألفريد جارى جمهور مسرح الأوفر الهادئ المسالم بلفظة «نيلة» المدوِّية التى أطلقها الأب أوبو مفتتحا بها المسرحية. إن تمرد جارى على الأخلاقيات البرجوازية والقيم المسرحية السائدة، متأثرا فى ذلك بالرومانسية والأدب غير التقليدى فى القرن التاسع عشر، مهَّد لتمرُّد أكثر تنظيمًا على يد أبوللينير من خلال مسرحية «ثديا تيريزياس»، والمجهودات المتواضعة للدادية والسريالية][٢٧].

وبذلك، فإن برونكو يرى كغيره من النقاد، أن مسرحية «أوبو ملكًا»، هى أساس مسرح الطليعة، لأنها أول مسرحية حديثة تعكس تمرد الكاتب المزدوج: تمرُّده على المجتمع الذى يعيش فيه، وتمرُّده على أشكال الفن المسرحى الواقعية والطبيعية السائدة، التى كان يدعو إليها «المسرح الحر».

---

(25) STYAN J. L., The Dark Comedy, Cambridge University Press, 1962.
(26) KOTT J., Shakespeare notre contemporain, Payot, Paris, 1962.
(27) PRONKO L., Théâtre d'avant-garde Denoël et L. C. Pronko, 1963.

وفى عام ١٩٦٣م أيضًا، وصف أوليفيه دى مانيى المسرح الذى يكتبه بيكيت بـ"المسرح الشاب»، ثم أكد على روح المعارضة التى تميز هذا المسرح بقوله:

[إن مسرح بيكيت الغيبى (الميتافيزيقى) يعتمد على الرفض الجذرى للعناصر الأساسية التى تشكل مفهومنا للمسرح](٢٨).

وغنىٌّ عن البيان أن مثل هذا الحكم ينطبق أيضًا على مسرح يونسكو وآداموف وجينيه وغيرهم من كُتَّاب الخمسينيات.

وفى عام ١٩٦٤م قام الأمريكى جورج ويلو ورث بدراسة تحليلية لنحو عشرة من كتاب المسرح الطليعى، تجمعهم صفات مشتركة، أهمها الغرابة فى الوسائل الفنية والمعارضة، ومعارضة القواعد السائدة والنظام الاجتماعى(٢٩).

وفى كتابه الممتاز بعنوان «عودة المأساة» أكد دوميناش الفكرة السابقة التى تقول بأن المسرح الجديد ينتمى إلى الفارس الغيبية، وعرض لخصائصها التى تتعارض مع خصائص المأساة الكلاسيكية، لأن الفارس الغيبية كما بدأها جارى ومارسها يونسكو وبيكيت تعرض التاريخ، أسوة بالرواية الجديدة:

[هذا الانقلاب الذى يقع فى الرواية يصعب عمله فى المسرح الذى ينبغى أن يعرض للنظر، ومع ذلك فالانقلاب الذى حدث فى المسرح أبعد أثرًا، وهذا ما فعله يونسكو وبيكيت، فكلاهما قد نأى بنفسه عن الجدل الكلاسيكى حول الإنسان، كما انصرف عن التحليل النفسى، وحمل على ترابط الشخصية وتماسك اللغة، وقدم صورة قبيحة ساخرة غريبة تدخل فى نطاق المأساة، لأننا لو أمعنَّا النَّظَر لوجدنا أن المسرح الحديث، مسرح العدم، يشتمل على معظم العناصر التى تكوِّن المأساة، ولكن بطريقة معكوسة](٣٠).

(28) MAGNY O., Samuel Beckett et la Farce métaphysique, dans « Cahiers Renaud-Barrault", No. 44, Octobre, 1963.

(29) WELLWARTH G., The Théâtre of protest and Pardadox, New York, University Press, 1964.

(30) DOMENACH J. M., Le Retour du Tragique, éd du Seuil, Paris, 1967.

وهذا جينيفييف سيرو فى كتابه «تاريخ المسرح الجديد»، يوجز المعارضة بين المسرح الجديد والقواعد الراسخة فيقول:

[إن كل كاتب من كتاب المسرح التجريبى (...) يكتب فى صمت بعيدًا عن الآخرين، تسوده المعارضة المطلقة للمسرح السائد فى عصره، ومن ثم يبدو فاضحًا شائنًا مستجلبًا سَخَطَ العقليات التقليدية](٣١).

وفى عام ١٩٦٧م عاد بيرنارد دور إلى فكرة مقاطعة العرف الشائع ورفض النظام والإيقاع السائدَين:

[حقًّا، ليس هناك من شكٍّ، فى أن أساس المسرح الطليعى هو المقاطعة المطلقة بلا رجعة. إنَّ معارضة المسرح القائم هى معارضة غير مشروطة، إن الطليعة تحمل على المبدأ الأساسى الذى يعتمد عليه المسرح التقليدى (...) قصارى القول أنَ الأمر يتعلق بعملية رفض تامٍّ وإنكار مُطلَق].

ومن ناحية أخرى، تناول هذا الناقد بالتحليل خطط «استراتيجيات» الكُتَّاب الجُدُد فى معركتهم ضد التقاليد فيقول:

[وقد تَسلَّح كُتَّاب المسرح الطليعى فى هذه المعركة بأسلوبين، فبعضهم يرفض دفعة واحدة المسرح البرجوازى وقواعده كافة، والآخرون يدمِّرونه من الداخل عن طريق العبث واللامعقول](٣٢).

وفى عام ١٩٦٨م، ظهر كتاب بعنوان «بيكيت»، ضمن سلسلة «الكُتَّاب أمام الله»، لمؤلفه جان أونيموس، والكِتَاب متأثر بالروح الدينية التى تَسِمُ صاحبه، ويرى الكاتب أن بيكيت –وهو يعرضه مَثَلاً لكُتَّاب المسرح الحديث– يُسخِطُ العقول الإيجابية التى تعترف بوسائل علم النفس وعلم الاجتماع، ودورهما فى بناء الإنسان السعيد البعيد عن قلق «الحضارة العظمى».

---

(31) SERREAU G., Histoire du Nouveau Théâtre, Paris, Gallimard, 1966.
(32) DORT B., Théâtre Public, *éd du Seuil, 1966.*

ومن ناحية أخرى، فهو يقابَل بالاحتقار من جانب الماركسيين الذين يؤمنون بالتاريخ، ويضعون ثقتهم فى الإنسان، أما المسيحيون فإن بيكيت يصيبهم بالحيرة والقلق، لأنهم يرفضون أن يروا أنفسهم فى صورة شخوص بيكيت التى تشبه أشباح الموتى:

[يكفى أن نلاحظ ردود الأفعال التى يثيرها هذا المسرح: إنه ينشر الاضطراب والقلق، بل إنه يترك جرحًا عميقًا بحيث يجعلنا نخاف منه، ويجعل البعض يرفضونه تجنبا لمواجهته][٣٣].

ومع مرور الزمن، تتضح الرؤية، وتستبين أسباب هذه المقاطعة، وموضوع تلك المعارضة، فهذا ألفريد سيمون فى قاموسه الشهير عن المسرح الفرنسى المعاصر، بعد أن أشار إلى المعارضة الشديدة التى يلقاها المسرح التقليدى من قِبَل المسرحيات الجديدة «المثيرة الفاضحة»، أضاف قائلاً:

[إن يونسكو وبيكيت وجينيه لا يأخذون الجمهور فى اعتبارهم إلا لمعارضته، كاشفين له عن تفاهته من خلال التفاهة العامة][٣٤].

أما بول فيرنوا فهو يفصِّل القول أكثر، وبالتالى يشرح لنا أسباب المعارضة والرفض، فقد شمل هجومه مسرح البولفار أو مسرح الشارع والمسرح الملتزم:

[إن كل مسرح تقليدى، فى رأى الطليعة، هو مسرح بوليسى بشكل من الأشكال، بقدر ما يحاول إثارة فضول المشاهد، فعقدة الحبكة تؤدى فى أغلب الأحيان إلى حل معين، ونهاية محددة عن طريق الكشف عن حدث مجهول][٣٥].

---

(33) ONIMUS J., Beckett coll. « Les Ecrivains devant Dieu « Desclée de Brouwer, Paris 1968.

(34) SIMON A., Dictionnaire du Théâtre français contemporain, Larousse, 1970.

(35) VERNOIS P., La dynamique Théâtrale d'Ionesco, Klinckeieck, Paris, 1972.

وإذا صح ذلك على مسرح الشارع، فإن المسرحيات الكلاسيكية أيضًا لا تسلم كثيرا من هذا الحكم، وهو ينطبق أيضًا على الدراما الرومانسية، فالفضول الذى تثيره مثل هذه المسرحيات يتعلق بالفلكلور والملابس والعادات والتقاليد التى يعرضها، حتى المسرح الملتزم يتعرض للهجوم:

[ففى المسرح الملتزم، يكون الهدف معروفا مسبقًا، فإذا كان المسرح التقليدى يُفضى إلى المفاجأة الختامية التى لم تكُن فى الحسبان بشكل ما، فإن المسرح التعليمى أو الملتزم هو مسرح انتظار دون مفاجأة][٣٦].

هذا الرأى ذاته نجده عند إيمانويل جاكوار الذى يرى أن المسرح الحديث – يسمِّيه مسرح الهزء– يقلب الأوضاع المستقرة، ويدوس القيم المعترَف بها، فبيكيت ويونسكو وآداموف –كما يقول–:

[قد حملوا ثلاثتهم على المسرح التقليدى، سواء أكان مسرح شارع أم مسرحًا أدبيًا، أم واقعيًا، أم حتى فلسفيا][٣٧].

كذلك فإن جيرار دوروزوا فى كتابه «بيكيت»، وجان دفينيو وجان لاغوت فى كتابهما «المسرح المعاصر»، يرددون الرأى نفسه، فبالنسبة إليهم كما هى الحال بالنسبة إلى كثيرين غيرهم من النقاد والباحثين، فإن كُتَّاب مسرح الخمسينيات هم كُتَّاب معارضة.

صحيح أن أحدهم، وهو يونسكو، استطاع أن يحتل مكانًا فى مجمع اللغة الفرنسية بين الخالدين، وأن آخرَ، وهو بيكيت، حصل على جائزة نوبل، وأن أعمال يونسكو وبيكيت وجينيه وآداموف عُرِضت على المسارح الرسمية للدولة:

---

(٣٦) المرجع نفسه.

(37) JACQUART E., Le Théâtre de Dérision, Gallimard, 1974.

[غير أن ذلك كله لا يمنع كون حركتهم حركة عدمية من نـوع الحركـات العدمية الخاصة بعمليات الإبداع المسرحى. إن مسرح الإبداع يصفع الجمهور على وجهه، ويعيد النظر فى شكل المجتمع واستمراره. إنه يُـضرِب ويُقلِـق، ويُـزعِج ويتمرَّد، وكُتَّابه شهود عيان على انهيار صـورة الإنـسان، ونهايـة وهـم مـن الأوهام][(٣٨)].

تلك كانت حصيلة قرابة ثلاثين مقالاً، وتحليلاً، غطَّتْ ربع قرن من الزمـان تقريبًا، منذ ظهور مسرح الطليعة، كلها تُجمِع على أن هذا المـسرح يعبِّـر عـن معارضته للوضع الإنسانى، ومعارضته للوضع الاجتماعى، ومقاطعته للأعـراف السائدة[(٣٩)].

* * *

وبعد هذه اللمحة التى عرضنا فيها لأهم الآراء التـى أجمعـت علـى روح المعارضة فى هذا المسرح، وقبل أن نبدأ فى تحليل أصوله وجذوره، يجدر بنـا أن نشير إلى حقيقة هامة وذات مغزى، ولعلها تبرِّر، ولو بشكل جزئـى شـيوع روح المعارضة فى كتابات هؤلاء المؤلِّفين، ذلك أن هذه الطليعة كما هى الحال بالنـسبة إلى عصور المسرح الفرنسى الزاهرة التى تأتى فى إطار تأثيرات أجنبية (إسـبانية مع كورنْيى، وإنجليزية مع فيكتور هوغو، وألمانية مع جان جيرودو)، قد تـأثرت هى أيضًا بعدة روافد أجنبية. ولعل أكبر دليل على ذلك أن ثلاثة من أشهر أربعـة من كتاب هذه الحركة ينتمون إلى جنسيات أخرى غير فرنسية، فيونسكو من أصل رومانى، وبيكيت أيرلندى الجنسية، وآداموف من أصل روسى. إنهم مقطوعون من أصولهم، منتزَعون من مجتمعاتهم، لا ينتمون إلى وطن محـدَّد ولا إلـى مجتمـع معيَّن، ولا إلى تقاليد وأعراف بعينها، بل هم على هامش الأوطـان والمجتمعـات

(38) DUVIGNAUD J., et LAGOUTTE J., Le Théâtre contemporain, coll. «tt» Larouss, 1974.

(٣٩) المرجع نفسه.

والأعراف، وكان من السهل أن نجد هؤلاء يحملون على القيم التى أجمع الناس على احترامها، وكذلك على الوسائل التى استمسك بها من سبقهم، واعتز بها معاصروهم.

* * *

البـــاب الأول

الحيـــاة

قصـــارى القــول، أن مســــرح الخمسينيات
لا يدين بشيء إلا للحياة وللمسرح.

[(دوفينيو) و(لاغوت): المسرح المعاصر]

أصبح من المسلَّم به، كما أسلفنا، أن ما يميز مسرح الطليعة هو إرادة الرفض والمقاطعة الكاملة، وهذا معناه موقف ثورى حيال التقاليد الراسخة وعداء مستحكم لمقتضيات اللياقة والأعراف المستقرة، وكذلك نحو الجماهير العريضة التى يحاول هذا المسرح أن يتجاهلها، وقد يصل به هذا التجاهل إلى حد التحقير والإهانة.

والحقيقة التى سنحاول التدليل عليها فى الصفحات التالية، هى أن مسرح الطليعة ما هو إلا وجه من أوجه المعارضة الكثيرة التى تطبع حياة الإنسان والوضع البشرى منذ بدء الخليقة حتى عصرنا الحاضر، ومن الملاحظ بادئ ذى بدء أن موضوع المعارضة هذا، وقضية التمرد بشكل عامّ قد بلغت من الأهمية ومن الخطورة بحيث أصبحت الموضوع الشاغل فى المجتمعات المعاصرة، الأمر الذى جعلها تشغل حيزًا كبيرًا فى المطبوعات التى تصدر فى مختلف بلدان العالم، وبشتّى اللغات، وبخاصة بعد الأحداث التى شهدتها فرنسا فى مايو ١٩٦٨م. مقالات ودراسات وتحليلات لا تكفُّ عن مطالعتها فى الصحف والمجلاّت، بالإضافة إلى الكتب الكاملة التى خصَّت هذا الموضوع بالاهتمام والمعالجة، منها عدد هائل فى المكتبة الفرنسية، نذكر منه على سبيل المثال لا الحصر «العالم المتمرد» (أندريه ستيفان)، و«انتفاضة الشبان فى العالم» (جورج بالوكزى هوروورث)، و«سياسة الذكر» (كات ميليه)، و«ألا يزال هناك رجال؟» (فرانسواز بارتورييه)، و«التمرد ضد الثورة» (جاك اللول)، ثم «مظاهر المعارضة الكبرى فى التاريخ» (بيير باراف).

هذا بالإضافة إلى مجموعة الكتب التى وضعها جيرار منديل الذى بدأ منذ عام ١٩٦٨م يعلن نهاية مجتمع سيادة الآباء، ذلك المجتمع الذى اختنق تحت وطأة الثورة الصناعية والتجارية، ومن أهم هذه الكتب نذكر: «أزمة الأجيال»، و«من أجل تحرير الطفل»، و«من أجل مجتمع جديد»، و«التمرد على الأب»...

وسنحاول فى الصفحات التالية أن نقف سريعا على أهم مظاهر المعارضة خلال العصور المختلفة، تلك المظاهر التى يُعتبر المسرح واحدا منها، بل أشدها عنفا وانفجارا:

تُجمع الكتب السماوية على أن أول معارضة فى تاريخ الإنسانية، بل والتى نشأت بسبب خلق آدم نفسه، هى التى قام بها إبليس الذى أبى أن يسجد لأدم (عليه السلام)، متمردا على المشيئة الإلهية التى أرادت أن يسجد جميع الملائكة لخليفة الله فى الأرض، فأبى إبليس واستكبر، وكان من الكافرين، معترضا على إرادة الخالق:

﴿أَنَاْ خَيْرٌ مِّنْهُ خَلَقْتَنِي مِن نَّارٍ وَخَلَقْتَهُ مِن طِينٍ﴾.

(١٢ - الأعراف)

ثم تمادى فى غيّه:

﴿أَأَسْجُدُ لِمَنْ خَلَقْتَ طِيناً﴾.

(٦١ - الإسراء)

وأخيرا ألقى تحديه السافر:

﴿لَئِنْ أَخَّرْتَنِ إِلَى يَوْمِ الْقِيَامَةِ لأَحْتَنِكَنَّ ذُرِّيَّتَهُ إَلاَّ قَلِيلاً﴾.

(٦٢ - الإسراء)

وفى علم الأساطير الإغريقية القديمة (الميثولوجيا) نقرأ أن بروميثيوس هو أول من أثار المعارضة فى التاريخ، حينما قرر أن يتمرد على السماء ويسلبها النار ليقدمها هدية للبشر داخل عصى مفرغة.

ولم تكف المعارضة عن الإعلان عن نفسها فى شتى الصور، تبعا للعصور وللشعوب تعضدها أسباب شخصية وأسرية واجتماعية، فبعد بروميثيوس تقدم لنا بلاد الإغريق أمثلة أخرى للمعارضة والتمرد، فهذه أنتيغون ابنة أوديب تضرب

عُرض الحائط بأوامر عمها الملك الذى منع إجراءات دفن أخيها بولينيس الذى لقى مصرعه أمام أبواب طيبة، فتنفذ الفتاة الشعائر الجنائزية الخاصة بدفن أخيها، فيقضى عليها الملك بالدفن وهى على قيد الحياة[٤٠].

وفى التراث الإغريقى أيضًا يطالعنا سقراط العظيم الذى رفض أن يطلب الصفح من الطغاة، وتصدى لهم طوال حياته، ومن خلال تعاليمه وخلال موته.

ثم هذا أريستوفان) الكاتب المسرحى الذى هاجم فى مسرحياته الهزلية أعداءه فى السياسة والأدب[٤١].

وكان لروما أيضًا معارضوها، نختار منهم لوقريسيوس الذى روَّج لفلسفة أستاذه الإغريقى أبيقوروس[٤٢]، وحمل على الدين حملته الشعواء[٤٣]، ثم سبارتاكوس العبد الذى قاد عدة عشرات من الألوف من العبيد وتحدى بهم الجيوش الرومانية الجرارة، ومع أنه لقى حتفه فإن اسمه ظل خالدا بين أسماء الثائرين فى التاريخ.

وفى معرض حديثنا عن التمرد والمعارضة لا ينبغى أن ننسى الانتفاضات والمعارضات التى أثيرت ضد الكنيسة، نذكر منها ما وقع فى أوروبا الكاثوليكية مثل الانتفاضات التى اندلعت اعتراضا على البؤس والشقاء والتعصب الدينى، وانتفاضات الفلاحين التى أرَّخَت لنهاية العصور الوسطى.

وفى إطار المعارضة الدينية أيضًا، لا يفوتنا أن نذكر مارتن لوثر الذى بدأ حركة الإصلاح الدينى، كذلك ينبغى أن لا ننسى جان كالفان الذى سبب إصلاحه انقسام أوروبا، كما أحدث انقسامات داخل العائلات، كأى حقيقة جديدة.

---

(٤٠) أنتيجون هى الرائدة الأولى لجميع الفتيات اللاتى لقين حتفهن دفاعا عن حرية الرأى والعقيدة فى معسكرات التعذيب المختلفة من شيوعية وفاشية وإسرائيلية.

(٤١) حمل أريستوفان على أوريبيدس فى مسرحيته الشهيرة «الضفادع»، كما هاجم سقراط فى مسرحيته السحب.

(٤٢) من الخطأ الاعتقاد بأن أبيقوروس يرفع لواء المعارضة عن طريق الانغماس فى اللذة. ومع ذلك فهو لم يهمل المتعة الحسية. غير أنه كان يحكِّم العقل فى كل ما يتعلق بمتع الجسد.

(43) Lucrèce. De Rerum natura (1, 62-79).

كذلك فإن عصر النهضة يذكّرنا بالكاتب مونتاني وزميله رابليه. كان مونتاني يعلّم الناس الشك فى عصر ساد فيه التعصب الدينى، كما تضمنت كتاباته آراءً جريئة فى التربية والدين والتعصب العرقى، وكل ذلك يدخل فى إطار المعارضة.

أما رابليه فقد كانت معارضته أكثر جرأة، فقد حمل على كل شيء: القضاء والكنيسة والمجتمع والحرب والعدالة، ولعله يذكّرنا بالكاتب المسرحى ألفريد جارى.

حتى القرن السابع عشر، لم يكن عصر النظام واستقرار الحكم الملكى وحسب، فقد شهد اضطرابات «الفروند» اعتراضا على الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية، ومن أهمها مشروعات «ريشيليو» ونظام الملكية المطلقة، كذلك فقد شهد هذا القرن بعض المعارضات على المستوى الدينى من أهمها صدامات اليسوعيين مع الدولة، وعلى المستوى الأدبى فقد اعترض كبار الكتاب على بعض التجاوزات فى استخدام السلطة الملكية، كما نددوا بالظلم والفقر الذى كان متفشيا فى بعض فئات المجتمع، فعلى الرغم من نظام الحكم المطلق، ووجود ريشيليو الذى كان يُحكِم قبضته على الدولة، ويتصدى للنبلاء والوجهاء، فإن ذلك كله لم يستطع أن يُخرِس الألسنة، وخصوصا عند كبار كتاب المسرح، فهذا كورنيي يعلنها مدوّية على لسان أحد أبطاله فى مسرحية «السيد»: «مهما بلغ الملوك من الرفعة والعظمة فهم أشباه لنا».

وبعد ثلاثين عاما من هذه الصيحة، ارتفع صوت موليير، فهذه مسرحيته بعنوان «طرطوف»، تحمل على المتسترين وراء العقيدة والمتاجرين بالدين والمنافقين، بل لقد هاجمت بعض مظاهر الدين المسيحي(٤٤).

---

(٤٤) نذكر أيضًا فى هذا الصدد (دون جوان) الذى ذهب أبعد من ذلك حينما سخر من عقاب السماء جزاء وفاقا لسلوكه الشائن.

ومع أن القرن السابع عشر كان يكنى «عصر العقل»، فإنه شهد ظهور جماعة المتحللين والفساق، الذين أزعجت كثرتهم السلطة، فاتخذت بعض الإجراءات لمنع تفشى خطرهم فى الدولة، ولعل هذه الفئة كانت همزة الوصل بين دعوة الإنسانيات فى عصر النهضة، ودعوة الأنوار فى القرن التالى الذى يُعتبر بحقٍ عصر المعارضة، المعارضة التى تهدم، والمعارضة التى تبنى.

وشهد هذا القرن الثامن عشر سلسلة من الاعتراضات على أيدى كل من مونتسكيو وفولتير وروسو، والموسوعيين الذين غيّروا من بنية المجتمع، فأحلوا مكان الحكم الملكى الذى يعتمد على الحق الإلهى، المجالس البرلمانية، واستبدلوا بالسلطة المطلقة نظام الفصل بين السلطات.

وخلافًا للموسوعيين، لم يحمل الرومانسيون فى القرن التاسع عشر على المجتمع وحسب، ولكنهم اعترضوا كذلك على الوضع البشرى بشكل عامٍ، ومصير الإنسان فى هذا العالَم. وقد كان الشعراء أمام هذه الحقيقة فريقين: فأمَّا البائسون الذين لم يصادفوا فى حياتهم مجدًا ولا حظوة، فقد انطووا على أنفسهم يجتَرُّون القهر بين ساخط ومجدِّف. وأما من سعد منهم بالشهرة والمجد فى حياته، فقد كان لكل منهم طريقته الخاصة فى المعارضة، فهذا ألفريد دي موسيه يعلن عدم اكتراثه بشيء، وعدم مبالاته بشيء. وهذا الفريد دى فينيى يتصدى لمصائر البشر. أما لامارتين فقد اكتفى بالدعوة إلى الحرية ومساعدة الضعفاء، وأما هوغو فقد اتخذت المعارضة عنده أشكالاً شتَّى، إذ طالب بالاستقلال لكل من اليونان وبولندا وإيطاليا وبلغاريا، كما أنه استنكر عقوبة الإعدام، وحتى وهو فى المنفى لم يتردد فى التنديد بجرائم نابليون الثالث، والمناداة برفع الظلم الاجتماعى.

وامتدت المعارضة الرومانسية لتشمل بودلير، ذلك الشاعر الذى كان يؤمن بمذهب «الفن للفن»، أو الفن المحض، ولكن لم يمنعه ذلك من مؤازرة الآخرين، ورفع المعاناة عنهم ولو «عن طريق الشعر ومن خلال الشعر»[٤٥].

---

(٤٥) لمزيد من التفاصيل يمكن الرجوع إلى مؤلفات الكاتب Jules Favre وبخاصة Anathème وPsyché.

وبالمثل امتدت هذه المعارضة الرومانسية إلى الشاعر العظيم رامبو الذى ثار لسقوط حكومة «الكومون» فى فرنسا، ونـدّد بـالحرب، وبمثالـب الديانـة المسيحية، ومزج الشعر بالتعطش إلى الثورة الاجتماعية والأخلاقية(٤٦).

وإذا انتقالنا إلى العصر الحاضر وجدنا أن معظم كبار الكُتّاب فى فرنسا قد وُلدوا فى محنة الحرب، وعاشوا أهوالها، وذاقوا مرارة الاحتلال، فجاءت أعمالهم منددة بالحروب مطالبة بالحرية. واتخذت معارضتهم جميع الأشكال الأدبية والفنية. كان بعضهم فى المنفى، فقد هاجر جورج برنانوس إلى البرازيل ومن هناك كتب لمواطنيه «خطاب إلى الإنجليز»، يحضهم على المقاومة(٤٧).

وكان جان ريتشارد بلوش يعيش فى موسكو، وكان الأدب بالنسبة إليه «محاولات» لفهم عصره فهمًا أفضل، وجعل من كتاباته مسرحًا للبحث عن ثقافة ثورية، وكان أندريه موروا وجوليان غرين وماريتان يُلقون المحاضرات فى جامعات أمريكا، وكان أندريه بروتون وبنيامين بيريه(٤٨) فى المكسيك، وكان جول رومان يجوب القارّة الأمريكية التى كان يقيم فيها سانت أغزوبيرى قبل أن ينتقل إلى إفريقيا ليحتل مكانه فى المعركة. وفى سويسرا كان يعيش ألبير بيغوين ومن هناك كان ينشر «كراسات الراين»، وبيير جان جوف الذى كتب «عذراء باريس» رمزًا للضيم والعبودية.

وعلى صعيد آخر، فقد أسفرت روح المعارضة والتعطش إلى الحرية، عن ظهور سلسلة من المجلات الأدبية فى فرنسا تطورت فى ما بعد، نذكر منها «الآداب الفرنسية». كما ظهرت دار النشر المعروفة باسم «منتصف الليل»، وكانت سرية، وقد نشرت تحت أسماء مستعارة أعمال كل من آراغون وموريـاك

---

(٤٦) حول روح المعارضة عند السرياليين، انظر الباب الرابع.

(٤٧) حتى قبل أن ينفى (جورج برنانوس) من وطنه بدأ حياته فى الصحافة مدافعا عن قضية فرنسا. كما حمل على البرجوازية وهاجم تواطؤ الكنيسة مع كل من (فرانكو) و(مورا) فى كتابه بعنوان نحن معشر الفرنسيين (١٩٣٩).

(٤٨) حول (بروتون) و(بيريه)، أنظر الفصل الأول من الباب الرابع.

وإيلورا وبولان وبيندا وسارتر وجان كاسو، كما أسفرت حياة السجن ومعسكرات التعذيب عن ظهور أعمال فنية تطبعها المعارضة والتمرد، فهذه «مذكرات عميل سرّى لفرنسا الحرة» التى كتبها ريمى، وفيها نجد الكثير من المعلومات الدقيقة عن تاريخ المقاومة الفرنسية، وهذا «قبر أورفيه» للكاتب بيير إيمانويل يصور مغامرة الروح الفرنسية بين السجن والخلاص والتحرر.

نضيف إلى هؤلاء جميعا عدة أجيال من الشعراء الفرنسيين، بدءًا من بيير جان جوف، وحتى لايوس ماسون ومن رينيه شار إلى أندريه فرينو، وكلهم قد جعلوا من الشعر بوابة للحرية، والوسيلة الفعالة للتمرد، والأسلوب الأجدى والأمثل للمعارضة(٤٩).

ونختم الحديث عن مظاهر المعارضة البشرية بنوع خاص من التمرد، هو تمرد الشباب والطلاب بنوع خاص.

يقول أندريه كونتيتى فى كتابه «ثمانية قرون من العنف فى الحى اللاتينى»:

[منذ ثمانمائة سنة والشبان فى غضب دائم](٥٠).

أولاً فى فرنسا: حركة الطلاب فى القرن الثانى عشر بزعامة آبيلار ثم تمردهم تحت اسم «الغليار» فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر، وخروجهم على عادات المجتمع وتقاليده وممارستهم لحياة الصعلكة، وحركة الطلاب من أجل الحرية، ثم مقاومة الطلاب للنازية.

ثانيا معارضة الشبان فى العالم أجمع: بودابست عام ١٩٥٦م، وبراغ عام ١٩٦٧م، ثم بصفة خاصَّة انتفاضة مايو ١٩٦٨م.

---

(٤٩) انظر:
BOISDEFFRE P., Les Ecrivains Français d'aujourd'hui. Presses universitaires de France, 1979- ARBERES R. M., Bilan littéraire du Xxe siècle, Aubier-Picon G., Panorama de la nouvelle litterature française, Gallimard..
(50)CONTINI A., Huit Siècles de Violence au Quartier latin, Stock,

وأخيرا مظاهر التمرد عند الشبان التى اتخذت أشكالاً متعددة: الهيبز، والبتلز، والبروفوس، والمعارضات السياسية، والحرس الأحمر فى الصين، والتمرد على الآباء، وعلى الرجل، والتمرد على الاضطهاد الاجتماعى، والقومى، والعرقى، ثم موجات المعارضة التى أثارتها الاشتراكية والنقابات وغيرها من ألوان المعارضة التى أصبحت تتعارض فى ما بينها، وتتواجه لتخرج علينا فى النهاية بما يُعرَف بمعارضة المعارضة.

وهكذا يتبين لنا من هذا العرض السريع أن المجتمع المعاصر يتميز بروح المعارضة على جميع المستويات.

وإذا تأملنا التمرُّد فى الفنون والآداب والمسرح، نجده يدخل فى إطار هذه السلسلة من المعارضات، فكل تقدُّم، وكل جديد، وكل تيار أدبى أو فنى، إنما أسفر عنه تمرد معين أو نوع معين من المعارضة لما سبقه.

إذن فوسائل التعبير فى أشكالها الجديدة، إنما هى انعكاس للمجتمع المضطرب المختل، الذى فقد الثقة بالقيم والمثل العليا.

فما جدوى الحرب؟ وماذا حققت الصراعات الاجتماعية والدولية؟ وما فائدة أن نمتلك أضخم الإنشاءات فى العالم أو أقوى اقتصاد فى العالم؟

إن المجتمعات لم تعد حتى تؤمن بالحب، لقد خلت علاقة الرجل بالمرأة من كل حرارة رومانسية لا يعترف بها المختبر، وتجردت من كل عاطفة بحيث باتت مجرد حاجة عضوية. وانهارت القيم كافة، ولم يعد هناك إلا الإحساس بأن الحياة عبث، ولم يعد هناك إلا اليأس والقنوط.

*   *   *

الباب الثانى

المسرح قبل المدارس الفنية

حتى بطنه! لن نكون قد هدمنا كل شيء إن لم
نهدم حتى الخرائب أيضا.

(جاري: أوبو عبدا)

الفصل الأول

طلائع مسرحية

١ – الميلاد

كان الميلاد الحقيقى للطليعة المسرحية فى عام ١٨٩٦م، حينما خرج ألفريد جارى على جمهور المسرح الباريسى بمسرحية «أوبو ملكًا»، كانت أول كلمة فى المسرحية كلمة «خراء». دوَّت فى القاعة بصوت جهورى هو صوت الممثل جيمييه الذى كان يؤدِّى دور البطل أو «الأب أوبو»، فأذهل رواد «مسرح الأوفر» المسالمين الهادئين. كانت مسرحية ثورية فى رأى البعض، ونبوئية فى رأى البعض الآخر.

المهم أن هذه المسرحية كانت حملة شعواء على التقاليد الاجتماعية الراسخة، والقواعد المعروفة، أدَّت إلى ميلاد مسرحيات أخرى مبتكرة، تأثرت بالحركتين الدادية والسريالية معًا، ونخصُّ بالذكر مسرحية «ثديا تيريزياس» لصاحبها أبوللينير.

كان جارى إذن هو الرائد الحقيقى لمسرح الطليعة بمسرحيته «أوبو ملكًا»، ومجموعة المسرحيات الأخرى التى تدور حول شخصية «الأب أوبو»[٥١]، التى مهدت للأعمال الطليعية التى ظهرت فى الخمسينيات. ولكن هناك سؤالاً يفرض نفسه يتعلق بمسرحيات جارى وأبوللينير وغيرهما من الداديين والسرياليين: لماذا لم تحظَ هذه المسرحيات بالشهرة التى حققتها طليعة الخمسينيات؟ لماذا لم تحقق هذه المسرحيات النجاح والشعبية والاستمرارية التى استأثرت بها مسرحيات بيكيت ويونسكو وآداموف وجينيه وزملائهم؟

---

(٥١) أهم هذه المسرحيات هى: «أوبو عبدًا»، و«تقويم الأب أوبو المصور»، و«أوبو فوق التل»، و«أوبو زوجًا مخدوعًا».

السبب الأول هو أن مسرحيات جارى والداديين لم تكن مسرحيات تلقائيـــة، بل كانت تتسم بالصنعة الفكرية، بمعنى أنها لم تكن تعبِّر عن واقع شخصى علـــى مستوى مؤلفيها أو واقع اجتماعى وفنى، بل كُتبت بهدف التغريب الفكرى والابتداع الفنى المصنوع.

أما السبب الثاني فهو أن المسرحيات الدادية والسريالية كانت قليلة العدد، إذ أن هذين التيارين كانا يحملان على الفن وعلى المسرح بالذات، الذى كانت أصوله الفنية مجهولة بالنسبة إليهما.

وأما السبب الثالث فهو أن جارى وأبوللينير كانا يتمتعـــان بخيـــال واســـع، وتصور خارق. بالإضافة إلى القدرة على الإبداع والابتكار، وكلها صفات لم تتوفر لغيرهما من السرياليين والداديين الذين كتبوا للمسرح من بعدهم.

وإذا انتقلنا إلى العناصر التى توفرت لطليعة الخمـــسينيات، وضـــمنت لهـــا الشهرة والاستمرارية، نجد أولاً أنها تخصصت فى الإنتاج المـــسرحى دون غيـــره من الفنون الأدبية، مما جعل كُتَّابها يتوفرون على تطوير ملَكاتهم وتطويع قـــدراتهم للتعبير المسرحى، وهو ما لم يتحقق لمن قبلهم.

أما العامل الثانى الذى كان فى صالح طليعـــة الخمـــسينيات فهـــو أن هـــذا المسرح قد أفاد مما حققته الفنون الأخرى، من تقدم وتطور، وما جاءت بـــه مـــن جديد فى مجالات الشعر والموسيقى وبنوع خاص فن التصوير برموزه البـــصرية ودلالة الحركة. كما أن هذا المسرح قد استغل جوانب معينة من الفنون القريبة منه، أو التى تنتمى إلى فصيلة فنون العرض، ونقصد بهـــا ألعـــاب الـــسيرك والحـــواة والبهلوانات، وعروض الملاهى، والسينما، وغيرها.

وأخيرًا، فهناك عامل الجمهور، الذى جاء فى صالح مـــسرح الخمـــسينيات. فالمعروف أن جمهور النصف الثانى من هذا القرن يختلف عن جمهـــور أواخـــر القرن الماضى وأوائل القرن الحالى، فجمهور اليوم بالنظر إلـــى حجـــم تجاربـــه

وعمقها، وما مر به من محن، وما عاصره من حروب وصراعات دولية وقومية، لا بد أن يكون أكثر استعدادًا وأكثر تقبُّلاً لما يقدمه المسرح الحديث من أفكار جريئة، ووسائل فنية متطورة[٥٢].

* * *

٢- المسرح الحر

كان أندريه أنطوان وهو ممثل ومخرج وناقد مسرحي (١٨٥٨م-١٩٤٧م) هو الذى أنشأ «المسرح الحر» فى عام ١٨٨٧م، متأثرا بتجربة فرقة «مينينجير» الألمانية[٥٣]، هذا المسرح الذى جعل من أنطوان ليس فقط رائد المسرح الفرنسى الحديث، وإنما فى أوروبا الغربية كلها. لم يكن فى حقيقة الأمر سوى قاعة لا تتسع لأكثر من ثلاثمائة مشاهد فى حى مونمارتر المتواضع، وكان أنطوان من أنصار المدرسة الواقعية، وبالذات زعيمها الأشهر إميل زولا، فاستخدم فى عروضه المسرحية ديكورات واقعية، كما تَحرَّى الواقعية أيضًا فى الملابس والجمادات (الإكسسوارات) وأداء الممثلين.

كانت واقعية أنطوان تسعى إلى إيهام المشاهد بأن ما يجرى أمامه إنما هو الحياة نفسها، أو شريحة من الحياة، ولقد دفعه ميله هذا للواقعية والتلقائية إلى أن يختار لـ"المسرح الحر» نصوصًا للكُتَّاب الذين كانوا يعتنقون هذا الرأى، فوقع اختياره على ألغونكور وزولا وبريو وكوريل وكورتولين وإبسن وستردبيرغ وتولوستوى وغوركى.

---

(52) PRONKO L., Théâtre d'avant-garde, Dénoël, 1963.

(٥٣) فرقة مسرحية أسَّسها فى مدينة ساكس بألمانيا الدوق مينينجر (١٨٧٠-١٨٩٠). تأثرت الفرقة بآراء الكاتب الشهير غوته وتصدت لما كان يسود المسرح فى أوروبا من عوامل الفوضى والفساد وذلك عن طريق الاهتمام بالديكور والملابس والإكسسوار والأداء التمثيلى. وقد تركت هذه الفرقة بصمات واضحة فى المسرح الأوروبى فى مطلع القرن العشرين.

ويمكن أن نعتبر «المسرح الحر» الذى استمر من عام ١٨٨٧م حتى عام ١٨٩٤م ثورة مسرحية، فقد تمكن أنطوان من توفير العوامل والظروف المادية الضرورية لظهور طليعة مسرحية، ونقصد بذلك وجود مسرح تجريبى صغير، ومخرج مسرحى مغامر، وإمكانية التأثير على جمهور يهتم بالحداثة والتجديد. كذلك كان هذا «المسرح الحر» مثل مسرح الخمسينيات يعبِّر عن رفضه للأعراف الاجتماعية والفنية السائدة، غير أن محاولة هذا «المسرح الحر» خلقَ طليعة مسرحية، باءت بالفشل، ذلك لأنه انقاد وراء المبالغات والإغراق فى الواقعية[٥٤] التى بدأت تنفِّر الجمهور (ظهور حيوانات ودماء على المسرح)، ولعل من أهم الأسباب التى أدَّت إلى أفول أنطوان ومسرحه الحر أيضًا ظهور المخرج لونيى بو بمسرح «الأوفر» الذى هاجم الواقعية، ودعا إلى الرمزية.

* * *

٣- مسرح الأوفر

كان لونيى بو[٥٥] مؤسس «مسرح الأوفر» يعمل فى فرقة «المسرح الحر» كما أنه قام بمساعدة بول فور فى تأسيس «مسرح الفن عام ١٨٩٠م ثم أنشأ بمفرده «مسرح الأوفر» عام ١٨٩٣م.

وكما أسلفنا، كان اتجاهه هو الاتجاه الرمزى كردً فعل على مسرح أنطوان، المسرف فى الواقعية، وقد قدم لونيى بو إلى جمهور المسرح الباريسى أعمالاً مسرحية فرنسية وأجنبية أثار بعضها ضجَّة، منها «أوبو ملكًا» عام ١٨٩٦م، وقد اهتم بصفة خاصة باختيار النصوص الأدبية الشاعرية، غير أنه لم ينجح فى إيجاد

---

(54) jacquart E., Le Théâtre de Dérision, Gallimard, 1974.

(٥٥) لويى بو (١٨٦٩-١٩٤٠) ممثل ومخرج ومدير مسرح. رائد المسرح الرمزى الذى بدأه عام ١٨٩٣ بعروضه على مسرح الأوفر.

طليعة مسرحية، لأن الكُتّاب الذين كان يعرض أعمالهم، كانوا من الشعراء الذين يهتمون باللغة والصور الخيالية والأساليب البلاغية، مهملين جانبا هامًا فى العمل المسرحى ألا وهو الجانب البصرى، بحيث لم تكن مسرحيات هؤلاء الشعراء فى واقع الأمر أكثر من قصائد شعرية طويلة، مثل مسرحية «بشرى مريم» لمؤلفها بول كلوديل.

* * *

٤ - مسرح سارتر

لكى يعبِّر سارتر عن عبث الحياة، عرض لنا الإنسان فى أوضاع تصوره قريبا من الجماد الميت، أو النبات الحى، وقد عكف سارتر من خلال أعماله الروائية والمسرحية على الهجوم على كل زيف وتضليل، كان بحق ضميرًا من ضمائر العصر، وشاهدًا عليه.

وإذا أردنا أن نُصدر حُكمًا على أعمال سارتر على المستوى الفكرى المحض، أمكننا أن نقول إنه كان رائدًا لكُتّاب المسرح الطليعى فى الخمسينيات. فنحن نجد فى أعماله الكثير من الموضوعات والقضايا التى اهتم بعلاجها هؤلاء الكتاب، كعبث الوضع البشرى، والقلق واليأس، وفساد الفكر البرجوازى، غير أن سارتر وهو يعالج هذه القضايا لم يخرج عن الأسلوب التقليدى والوسائل الفنية المعتادة، فى حين أن كُتّاب مسرح اللامعقول (يونسكو وبيكيت وآداموف) قد توصلوا للتعبير عن هذه القضايا إلى لغة مسرحية جديدة، أو شكل فنى جديد، يلائم طابع العبث أو اللامعقول الذى يسم الموضوعات التى يكتبون فيها[٥٦]. فالحقيقة أن هؤلاء الكُتّاب فى معظمهم لاجئون، وجدوا فى فرنسا الملجأ والملاذ الذى فقدوه فى أوطانهم مع الحرب والدكتاتورية، كما أن نفرًا منهم قد عرفوا الفقر والبؤس،

(56) DUVIGNAUD J., et LAGOUTTE J., Le Théâtre contemporain, coll. «tt» Larousse, 1974.

وتعرضوا للمرض وأُلقوا فى السجون. صحيح أن سارتر كتب عن عصر الرعب وزمن الحرب، غير أن ما كتبه خرج من الأدب الذى كان موجودًا قبله وفى عصره، فهو «أديب» حتى حينما يكتب للمسرح: أسلوب رصين مدبَّج، وصور واضحة. أما المسرح الحديث فعلى العكس من ذلك، لا يدين بشىء للأدب، بل إنه فى بعض الأحيان يحمل على الأدب:

[إن مسرح الخمسينيات لا يدين بشىء إلا للحياة والمسرح، فالمسرح وسيلة تعبير ينبغى أن لا نخلط بينها وبين «الأنواع الأدبية» التى ندرسها فى المعاهد والجامعات أو نتدارسها فى المنتديات الأدبية](٥٧).

ومن ناحية أخرى، فإن سارتر لم يلج باب الأدب إلا لكى يعبِّر عن آرائه ونظرياته، ويخرجها إلى النور، ويعرضها على الجمهور، لذلك فقد استخدم المسرح فى الترويج لفلسفته، وحسب دون أن يُحدِث فى فن المسرح شيئا من التغيير:

[من المؤكد أن المسرح بالنسبة إلى سارتر ليس سوى منبر خطابة ووسيلة جذابة بما فيه من صور حيَّة لنقل الآراء وتوصيل الأفكار](٥٨).

وأخيرا، فإن إرادة سارتر فى التأثير على العالم، وفرض الحلول، جعلت مسرحه يتضمن جوانب تفاؤلية تتعارض تعرضا صريحا مع فلسفته فى مجموع أعماله التى تعبر عن عزلة الإنسان، وعبث الحياة، وضياع الحرية، وهكذا فقد لقى مسرح سارتر الفشل أو ما يشبه الفشل، لأنه لم يجرؤ على أن يعرض فى المسرح رؤيته الحقيقية، وتصوره الفعلى للحياة بوصفها طريقا مسدودا، وعبثا لا طائل من ورائه. ومما أحرج سارتر بوصفه مؤلفا مسرحيا تزامن مسرحه مع مسرح اللامعقول من ناحية، والمسرح الملحمى من ناحية أخرى، وكلاهما أصدق من مسرحه وأعمق.

---

(٥٧) المرجع نفسه.

(58) MIGNON P. L., Le Théâtre contemporain, Hachette, 1969.

[لقد أضفت الغيبية (الميتافيزيقية) والسياسية على مسرح الطليعة ومسرح برخت بعدا مسرحيا (مسرحانية) يفتقد إليه مسرح سارتر] (٥٩).

*　　*　　*

٥ – مسرح ألبير كامو

ومثل ذلك نقوله في ما يتعلق بمسرح كامو. فإذا كانت مسرحيته «سوء الفهم»، ومسرحية «كاليغولا»، قد جعلتا وحدهما من صاحبهما عميد المسرح الوجودي، فإن قيمة هاتين المسرحيتين تنحصر في دائرة الأدب والفكر، أكثر مما تندرج تحت الفن المسرحي. كذلك، فإن مسرحية «العادلون» مسرحية هادفة، فهي جدل فكري، وصحيح أن مسرح الطليعة أخذ عن كامو فلسفته التي ضمّنها «أسطورة سيزيف»، إلا أن كاتب هذا البحث الفلسفي لم يستطع أن يختار له الشكل الملائم لعبث الحياة أو الأسلوب الفني العبثي الذي يتلاءم مع المضمون العبثي. وصحيح أن ألبير كامو سبق كُتّاب مسرح الطليعة في الوصول إلى أن الحياة تخلو من المعنى:

[ولكنه أعلن ذلك في أسلوب منطقي واضح، أسلوب أديب مثل أساليب كُتّاب الأخلاقيات في القرن الثامن عشر، وصاغ ذلك في مسرحيات تقليدية محبوكة](٦٠).

نضيف إلى ذلك أن ما يشير إليه كامو بشكل ضمني أو صريح مما يدخل في نطاق الفلسفة الزينونية أو فلسفة الجلد المعاصر، قادت هذا الكاتب إلى محاولة بعث روح المأساة في الأدب، الأمر الذي جعله ابتداء من «كاليغولا» و«سوء الفهم» يختار لمسرحه أشكالا قريبة من المأساة القديمة(٦١).

---

(59) SIMON A., Dictionnaire du Théâtre français contemporain Larousse, 1970.
(60) ESSLIN M., Théâtre de l'absurde, Buchet/Chastel, pour la traduction française, Paris, 1977.
(61) LEMAITRE H., Distionnaire BORDAS de Littérature française, Bordas, 1985.

قصارى القول أن سارتر وكامو مفكِّران، أو كلاهما كاتب أخلاقي، قبــل أن يكون كاتبًا مسرحيًّا، كل منهما لا يلجأ إلى استخدام المسرح إلا للتــرويج لأفكــاره وفلسفته. فالمسرح بالنسبة إليهما ما هو إلا وسيلة تعبير كغيرها، يستعملانها كمــا هي دون محاولة لتطويرها أو تغييرها.

[إنهما لا ينظران إلى المسرح إلا باعتباره وســيلة فعَّالــة، لــيس الوســيلة الرئيسة للتعبير عن أفكارهما – ولم يحاولا على أية حال أن يُحدثا ثورة في الشكل أو في البِنيات، بل كانا يصبَّان شرابهما الجديد في أقداح المسرح التقليدي][٦٢].

أما كُتَّاب مسرح الخمسينيات فقد ابتدعوا أشكالا جديدة، فأعادوا النظر فــي لغة المسرح، بل وفي اللغة نفسها.

---

(٦٢) مرجع سابق. DUVIGNAUD J., op., cit.

الفصل الثـــانى

ألفريد جارى
(الفتى والوحش)

يمكن أن نعرِّف المسرح الذى استحدثه يونسكو وجينيه وآداموف وبيكيت، بأنه نوع من مسرحيات الفارس الميتافيزيقية أو الملهاة الغيبية، وهذا المسرح الفلسفى يختلف -كما أسلفنا- عن المسرح الفلسفى الذى يكتبه كامو وسارتر، مسرح الواعظ الذى يخطب فى الناس من فوق المنبر. فعلى الرغم من أن هذا المسرح ومسرح الخمسينيات يعالجان قضايا إنسانية واحدة، فإن كتّاب الطليعة عرفوا أن خير طريق للوصول إلى عقل المشاهد وقلبه ليس الكلام والخطب، وإنما العرض والتمثيل. إن سارتر وكامو وجان آنوى وبول كلوديل، وحتى جان جيرودو ومنترلان، يندمجون جميعًا فى قائمة رجال الأدب، أمَّا رجال المسرح فقد تتلمذوا على يدَى ألفريد جارى.

لقد كانت مسرحية «أوبو ملكًا» التى كتبها طالب فى الثانوية، بمثابة صرخة حقيقية، صرخة ضدَّ البرجوازية، بتقاليدها الاجتماعية العفنة، وقواعدها الفنية الجامدة، لذلك فقد كان من الطبيعى أن تثير ثائرة الجمهور العريض وتفجِّر غضبه، ذلك لأن بطل المسرحية «الأب أوبو» بوجهه القبيح البشع، إنما هو تجسيد لما أطلق عليه أحد النقاد:

[الغباء البشرى الخالد، والترف الخالد، والشراهة الخالدة، ودناءة الغريزة التى استحالت إلى طغيان][٦٣].

---

(63) MENDES C., in Ubu Enchainé, P., 164.

بعد «أوبو ملكًا» بعدة سنوات، طلع أبوللينير على الجمهور بمسرحيته «ثديا تيريزياس»، التى اتخذ منها الجمهور موقفًا مشابهًا، وتسببت فى ضجَّة لا تُنسَى، فقد كان فيها من ملامح الشبه بمسرحية جارى الشىء الكثير.

وبالمثل، يمكن أن نجد مثل هذا الشبه فى بعض مسرحيات فيتراك وبالذات مسرحية «فيكتور» أو «الأطفال يتولون السلطة»، التى ضربت بالقيم المتوارَثة عُرضَ الحائط، إن هذه المسرحية تُعيد إلى أذهاننا المجادلات الثورية التى نجدها عند جارى إلى درجة أننا يمكن أن نعتبر كاتبها بحقٍّ «الوريث الأكبر لألفريد جارى فى مسرح الطليعة المعاصر»[٦٤].

والحقيقة أننا نستطيع أن نضع أيدينا على عناصر كثيرة، يظهر فيها تأثير بصمات ألفريد جارى الواضحة على جميع كُتّاب المسرح الحديث. ذلك التأثير الذى انتقل إليهم عن طريق كل من أبوللينير والدادية والسريالية وأنتونان أرتو وروجيه فيتراك.

* * *

فى البدء كان أوبو[٦٥]:

إذا كانت شخصية أوبو عماد المسرحية التى كتبها جارى لم تصبح علمًا، فقد اشتُقَّ منها فى اللغة الفرنسية صفة ترمز إلى مخلفات الغباء السرطانية المخيفة، والأنانية الذميمة فى قلب المجتمع الإنسانى، وبالذات فى المجالات الإدارية والسياسية[٦٦].

---

(64) PILLEMENT G., Anthologie du Théâtre français contemporain, vol. I, Le Bélier, 1945.

(٦٥) سلسلة المسرحيات التى تدور حول شخصية الأب أوبو تعرض مغامرات هذه الشخصية الأسطورية ضحية غبائها وطمعها وضحية طموح زوجته التى تدفعه إلى قتل الملك لينصب نفسه على عرش بولندا. أولى هذه المسرحيات تقليد ساخر لمسرحية ماكبث لكاتبها (شكسبير).

(66) Dictionnaire des Littératures, Presses Universitaires de France, 1968.

بعد أن شاهد أندريه جيد العرض الأول لمسرحية «أوبو ملكا»، كتب في مذكراته:

[لا يمكن أن نذهب بالرفض والمعارضة إلى أبعد من ذلك].

أما (أندريه بروتون) فقد وصف المسرحية بأنها:

[أكبر مسرحية نبوئية ثأرية في العصور الحديثة].

وهذا ليونارد برونكو في كتابه «المسرح التجريبي في فرنسا» يؤكد أن جاري هو الذي أسَّس المسرح الطليعي:

[لقد وضع جاري أُسُس المسرح الطليعي في عمل يعبِّر عن ثورته المزدوجة: ضد المجتمع، وضدَّ الأشكال الفنية القائمة].

كما يرى برونكو أن هذه المسرحية إنما هي إرهاص بمسرح بيكيت ويونسكو، وذلك بسبب المبالغة في الغرابة وبساطة التشخيص والنقد الاجتماعي اللاذع، وحرية التخريجات اللغوية[٦٧].

كذلك يؤكد مارتان أسلان في كتابه «مسرح العبث» تأثير جاري العميق على هذا النوع من المسرح والبصمات الواضحة التي تركها على كل من جاء بعده، فقد عالج جاري بعض القضايا الهامَّة في مسرح العبث، وبوجه خاصٍّ نظرة التشاؤم للوضع البشري، فالمسرحية تصوير مبالَغ فيه للبرجوازي الذميم، غير أن أوبو يتجاوز النقد الاجتماعي، فهو صورة مخيفة للطبيعة الحيوانية عند الإنسان، صورة مرعبة لوحشيته وانفلاته من كل رادع أخلاقي أو وازع غيبي، إنه يقتل ملكه ووَلِيَّ نعمته ثم يفرض نفسه ملكًا على بولندا، ويشرع في التقتيل والتعذيب بلا تمييز وبلا سبب، إلاَّ إشباعًا لغرائزه ونزواته.

(67) BEHAR H., Théâtre dada et surréaliste, Gallimard, 1979.

وهذا بينيديكت، ناقد آخر، يضيف إلى ما سبق أن أهمية مسرحية جارى تكمن فى ما تضمنته من إعادة الكشف عن قوانين المسرح، أو هى تأصيل لفن المسرح مع رفض الواقعية والانطلاق نحو استغلال إمكانيات هذا الفن كافة، التى ينفرد بها عن غيره من الفنون، ابتداء من فن القراقوز(٦٨).

ويضيف هنرى بيهار فى كتابه عن جارى أن هذا المؤلف الشابّ هو الذى استحدث فنّ استثارة المشاهدين واستفزازهم، وهو الأسلوب الذى سار عليه من بعده كل من تريستان تزارا وروجيه فيتراك وأنتونيان أرتو الذين تضامنوا فى عام ١٩٢٦م، أى بعد مرور نحو عشرين عامًا على وفاة جارى، وأسَّسوا مسرحًا أطلقوا عليه اسم «مسرح ألفريد جارى»(٦٩).

والحقيقة أن جارى كان يسعى إلى مثل هذا الاستفزاز، حتى ينبِّه إلى الجمود الذى أصاب الفن المسرحى فى عصره، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، لكى يخلق عند المشاهدين الإحساس بالوجه الآخر من الواقع. وقد سبق أن أعلن جارى ذلك فى «الجريدة البيضاء» تحت عنوان «قضايا فى المسرح»، قبل عرض مسرحيته بعشرين عامًا، لقد أراد جارى:

[أن يهز الجمهور حتى يزمجر كالدببة فنعرف مكانه ونتعرف على مكانته].

ومن ناحية أخرى، رحب السرياليون بتجربة جارى المسرحية، لأنهم وجدوا فى مسرحية «أوبو ملكًا»، تعبيرًا عن اللاوعى واللاشعور، أو كما يقول زعيمهم أندريه بروتون:

[التجسيد الرائع للأنا فى مفهوم كل من نيتشه وفرويد، وهو مجموع القوى المجهولة المكبوتة فى اللاشعور](٧٠).

---

(68) SERREAU G., Histoire du « nouveau Théâtre , Gallimard, 1966.

(٦٩) شخصية أوبو جاءت من وحى وخيال مجموعة من طلاب إحدى المدارس فى مدينة (رين) الفرنسية انتقاما منهم لمدرس لهم كان مثالا للغباء والقبح.

(70) ESSELIN M., Théâtre de l'absurde, Buchet/ Chastel, pour la traduction française, Paris, 1977.

وهذا أيضًا ما كان يسعى إليه جارى حينما قال:

[لقد أردت، بمجرد أن يُرفَع الستار، أن تبدو المنصَّة أمام المشاهدين، أشــبه شيء بهذه المرآة، يرى الذميم الرذيل نفسه خلالها بقرنَى ثــور، وجــسد أفعــوان، حسب فداحة رذائله، وليس من المستغرَب أن يصاب الجمهور بالذهول لدى رؤيــة قرينه الدنيء السافل، الذى لم تُتَحْ له الفرصة لمشاهدته كاملاً قبل ذلك][٧١].

على هذا المفهوم أيضًا التقى كُتَّاب الطليعة فى الخمسينيات بألفريد جــارى ووجدوا فيه رائدهم، فهذا يونسكو يؤكد على هذه المعانى التى يجب أن تكون هدف كل من يتصدى للكتابة للمسرح، على النقيض مما تسعى إليه الواقعية القاصرة.

[الواقعية هى دون الواقع بكثير، فهى تقليص لــه، وتزييف، لأنها تأخذ فــى الاعتبار حقائقنا بوصفنا بشرًا، وهواجسنا وهمومنا الجوهرية تتمثل فــى مــصيبة الموت وغيرها. إن حقيقتنا تكمن فى أحلامنا، فى خيالاتنا، والحــالم أو العــالم أو المفكر، هو الإنسان الثورى، لأنه يحاول أن يغيِّر العالم][٧٢].

قُصارى القول، أن هذه المسرحية إنما هى صورة للوضع البشرى المأسوى فى العصر الحديث، وهى الحد الفاصل بين إنسانية الأمس بمفاهيمها التى تعــارف الناس عليها، ودرجوا عليها، لأنها تتفق وإمكانياتهم، وتتلاءم مع طبيعــتهم، وبــين إنسانية، أو بمعنى أصح «لا إنسانية» القرن العشرين بما تحمل من مفــاهيم أو «لا مفاهيم»، أصبحت هى الطابع المميز للعصر، وخلاصتها أن العالم قد انفلــت مــن عقله وانسلخ من ضميره.

إن مسرحية «أوبو ملكًا»، هى رمز الإنسانية المجنونة، كما تؤكــد الناقــدة تيزون براون:

---

(71) PRONKO L.. Théâtre d'avant-garde. dénoël et Pronko. 1963.
(72) IONESCO E., Notes et contre-notes, Gallimard, 1966.

[إن الأب أوبو قوة غاشمة، وخالية من المشاعر، إنسان آليٌّ، حديث بمعنى الكلمة، ولعله يرمز للقوى الخارقة التى تقود العالَم بعد أن كفر الإنسان بالعناية الإلهية، وأنكر الغيبيات، وتنكر للأخلاق، وتجاهل الحب].

على هذا المفهوم اللا إنسانى فى الإنسان، واللامعقول فى المجتمع، ينغلق رمز المفاهيم الإنسانية، ويذهب إلى غير رجعة، عصر المعتقدات البشرية، الذى حمل إلينا فى الماضى عبر قرون من التطور والتقدم، معانى القدسية والعبقرية، والبطولة والسوبر مان][٧٣].

وأخيرا، نحاول أن نوجز أهمَّ الأساليب الفنية الثورية التى أحدثها جارى من خلال مسرحيته، وتركت بصماتها فى إنتاج المسرح المعاصر.

فى الرسالة التى كتبها جارى إلى مدير المسرح حول ظروف عرض مسرحيته، ركَّز جارى على ستٍّ نقاط: استعمال الأقنعة للشخوص، واستعمال رءوس أحصنة من الكرتون، وتبسيط الديكور، والرمزية فى استخدام الجيوش حيث يكتفى بجندى واحد، واستعمال صوت مميز للشخصية الرئيسة، واستعمال ملابس ذات طابع عامٍّ غير محلىٍّ.

بالإضافة إلى التركيز على الأضواء.

من ذلك أيضًا، بنية المسرحية التى كُتبت فى مشاهد أو لوحات متجاورة، بحيث يمكن أن تحلَّ لوحة مكان أخرى دون إخلال بالترتيب. يذكِّرنا هذا بعالَم الأحلام، وأيضًا بعالم الطفولة الخيالى. ومما يجدر ذكره كذلك استعمال الأصوات العالية والضوضاء المزعجة التى تتفق وجوّ المسرحية التىَ يغلب عليها العنف والثورة والحرب.

نشير أيضًا إلى الملابس المستعمَلة فى هذه المسرحية، وإلى أهمية الجمادات أو الإكسسوار فى عرض الشخوص، والتعبير عن المضمون، من ذلك ماكينة نزع

(73) TISON-BRAUN M., La Crise de L'humanisme. Nizet, 1958.

الأمخاخ التى يعذِّب بها أوبو أعداءه، والمكنسة المقرفة التى يُلقى بها على المائدة، للرمز إلى رفض الجمهور التقليدى، ثم «شنكل» النبلاء الذى يسحب به خصومه إلى الجُبِّ.

كذلك أراد جارى أن يقضى على قاعدة المعقولية أو المُشاكلَة للواقع السائدة فى المسرح الكلاسيكى والتقليدى، وذلك باتجاهه نحو إلغاء واقعية الزمان والمكان، حيث عمد إلى الخلط بين الأزمنة والأمكنة، كما عمد أيضًا إلى إلغاء واقعية الإنسان الذى استحال على المنصة شبحًا مقنَّعًا.

كما لا ننسى البساطة فى تصوير الشخوص وحرية التخريجات اللغوية واستعمال الألفاظ النابية.

ذلك كله ترك بصماته الواضحة عند كُتَّاب المسرح الحديث، وذلك من خلال الأعمال المسرحية لكل من أبوللينير كما سنرى فى الفصل الثالث، ثم الدادية والسريالية، وأرتو وفيتراك، كما سنتناول ذلك بشىء من التفصيل فى الفصول التالية.

* * *

يحقُّ له أن يُنطِقَ الجماهير والجمادات التى بـــلا
أرواح إذا شاء وأنَ لا يقيم وزنًا للزمان ولا للمكان
فمسرحيته هى عالمه بداخلها هو الإله المبـــدع كمـــا
يشاء يصرف الأصوات، والحركـــات، والألـــوان،
والمجموعات ليس فقط كما يقال من أجـــل تـــصوير
شريحة من الحياة وإنما لكى يفجِّر الحياة نفسها بكـــل
حقيقتها لأن المسرحية ينبغى أن تكون عالَمًا كـــاملاً
مع مبدعه وهذا يعنى الطبيعة نفسها ولـــيس فقـــط
عرض جانب ضئيل مما يحيط بنا أو مما مضى وانقضى.

(غيوم أبوللينير)

الفصل الثالث

غيوم أبوللينير

(مؤسس الدراما السريالية)

غيوم أبوللينير شاعر وكاتب مسرحى يجمع بين الرومانسية والحداثــة، ذو عقلية موسوعية متطورة، يتمتع بالدقة والجرأة معًا فى البحث والتجديد. لعب دورًا هامًّا فى مجال النقد الفنى يحدوه الاهتمام الواعى بإنتاج الفنانين الطليعيين. نشر منذ عام ١٩٠٢م فى مجلة «الأوروبى» مقالات فى الفن. وفى عام ١٩٠٨م قــدَّم لأول معرضا للفنان براك ونصَّب نفسه مدافعًا متحمسًا عن مدرسة المصورين التكعيبيين الجديدة. وفى عام ١٩١٣م تولى إدارة جريدة «ليالى باريس»، وهى جريدة طليعية متخصصة فى الشعر والتصوير. وهكذا يمكن أن نعتبر أبوللينير رائــدًا للــسريالية التى كان هو أول من أطلق عليها هذا الاسم.

ويهمُّنا فى إطار بحثنا أن نشير إلى أن أبوللينير يرفض المــسرح التقليــدى ويعارض القواعد المتوارثة فى هذا الفن، فهو يرى أن الكاتب المسرحى.له مطلــق الحرية فى ما يكتب لأنه مبدع المسرحية والمتصرف فيها.

ويمكننا فى هذا المقام أن نتعرف بصمات ألفريــد جــارى الواضــحة فــى المسرح الحديث، أولا عن طريق أبوللينير، كما أسلفنا لما فــى الفــصل الــسابق. فالواقع أن كتاب المسرح المعاصر فى فرنسا يعترفون بأن أبوللينير قام بدور كبير فى تمهيد التربة لنوعية المسرحيات التى يكتبونها.

ومعروف أن الصداقة ربطت بين أبوللينير وجارى الذى كان قد بادر بتقديم أبوللينير وهو لم يزل شاعرًا ناشئًا، إلى المجلات الأدبية فــى ذلــك العــصر، ولا

ينسى أبوللينير فضل جارى فهو دائما يشير إلى تاريخ كتابته لمسرحيته الشهيرة «ثديا تيريزياس»، وهو عام ١٩٠٣م، ويرمى أبوللينير من وراء ذلك إلى الاعتراف بفضل جارى الذى كان له أكبر الأثر فى تكوين مفهومه للمسرح، وتشكيل أسلوبه الفنى المعتمد على المفاجأة الذى يميز المسرح الجديد(٧٤).

كذلك كان أبوللينير صديقًا للمصورين الشُّبَّان الموجودين فى عصره بحيث أصبح أحد المدافعين عنهم والمتحدثين باسمهم، وتشهد مقالاته فى علم الجمال بسعة خياله وجرأته ورهافة إحساسه، وإعجابه الشديد بالأشكال الفنية الجديدة فى مجال التصوير.

كما كان أبوللينير واحدًا من أوائل الشعراء الذين أدركوا مفهوم السريالية بكل ما تحمل الكلمة من حداثة وتدمير للأشكال الأدبية المتوارثة. ومن ثم يمكن أن نعتبره رائدا من رُوَّاد الفن المعاصر، العارفين ببواطن أموره ودقائق أسراره. صحيح أنه نشأ فى أحضان الرمزية، غير أنه سرعان ما تخلص من كل أثر لمدرسة أو مذهب، لكى يتوفر على إثراء عالم القريض بالأخيلة الجديدة والصور الغريبة المستحدثة.

ولعل ما يهمنا هنا فى مجال دراستنا هو مسرحية أبوللينير «ثديا تيريزياس»، التى كتبها عام ١٩٠٣م كما أسلفنا، ولكنه لم يعرضها إلا فى عام ١٩١٧م للتعبير عن إدانته للفن الواقعى «البغيض» على حد تعبيره. ولا شك أن هذه المسرحية خطوة هامَّة فى طريق المسرح الطليعى وعلامة بارزة فى تاريخ هذا المسرح بين **«أوبو ملكا»** لصاحبها جارى، ومسرحية يونسكو **«المغنية الصلعاء»** فى الخمسينيات.

وتتلخص مسرحية أبوللينير فى أن السيدة تيريز فى ثورة سخطها على طبيعتها، ووضعها بوصفها امرأة فى غمرة تمردها على عبودية الحياة الزوجية،

---

(74) BEHAR H., Le Théâtre dada et surréaliste, Gallimard, 1979.

تتخلص من صفات الأنوثة (ثدياها مثلا بالونتان حمراء وزرقاء فتطيران إلى أعلى المسرح)، وتصبح رجلا باسم «تيريزياس». وبعد ذلك تضرب المسرحية فى كل صوب وحدب، بحيث تحدث الفوضى والجلبة بين الجمهور.

ومن الجدير بالذكر أن أبوللينير سخر كثيرا من وسائل جارى وأضاف إليها الكثير من عندياته، كالديكور المتحرك، والشخوص التى تُقبِل من قاعة المشاهدين، أو تخرج من فتحة الملقِّن، بالإضافة إلى استعمال مكبِّر الصوت لمخاطبة الجمهور.

ولعل من المهم أن نشير إلى أسلوب المفاجأة قد لعب دورا بارزا فى تشكيل الذوق الفنى فى العصر الحديث، وقد أدرك أبوللينير ذلك وأشار إليه فى عام ١٩١٨م بقوله:

[إن العقلية الجديدة تتميز عن سائر الحركات الفنية والأدبية التى سبقتها، وذلك بعنصر المفاجأة، وبالمكانة الهامة التى أعطتها للمفاجأة][٧٥].

وهل هناك مفاجآت أغرب مما تعرضه هذه المسرحية، سلسلة من المواقف الجنونية، من التنكر والتورط والقفشات المضحكة؟ وهذا هو زوج تيريز يحاول أن يعوِّض الخسارة التى مُنيَت بها الأسرة على مستوى الإنجاب بعد تَحَوُّل زوجته إلى رجل، فيتطوع هو ويحل محلها وينجب فلولا من الأطفال، بمعدل أربعين ألفا يوميا.

إن أبوللينير يعتقد أن المفاجأة ينبغى أن تكون عماد الفن المسرحى، بل وبصفة عامة كل فن جديد.

وهذه تيريز تحاول أن تتخلص من ثدييها، فتشعل القداحة وتفجرهما. ثم تلقى على جماهير المشاهدين كرات تخرجها من صديريتها. والغريب أن كل هذه التوجيهات المسرحية نُفذت فى ذلك العصر، ويمكننا أن نتصور مدى الضجة التى يمكن أن تثيرها، لقد بلغ من انفعال الجمهور أنه بدأ يشارك فى العرض ويردِّد الأغانى.

---

(75) Apollinaire G., l'esprit nouveau et les poètes, Mercure de France, 1er décembre, 1918.

والحقيقة أنه كان لا بد من روجيه فيتراك لكى ندرك أن أبوللينير قـد فـتح بفضل المفاجآت الباب على مصراعيه أمام مفهوم جديد للفـن المـسرحى يحطـم القواعد التقليدية، وتلقى دعوته كل ترحيب من جانب الداديين والـسرياليين، كمـا سنفصل القول فى ذلك فى الفصول التالية.

"إن شراسته اللاذعة، وسخريته المستبـــشرة،
وغزارة مادته، تذكّرنا دائما بفرانسوا رابليه».

(مُعجَم المؤلَّفات المعاصرة)

الفصل الرابع

بيير ألبير - بيرو
أو المسرح الدائرى

بدأ ألبير بيرو حياته الفنية مصورًا ونحَّاتًا، وقد تحول إلى قرض الشعر بعد الحرب العالمية الأولى، وأسس عام ١٩١٦م، الذى شهد مولد الحركة الدادية، مجلة «سيك» التى يتألف اسمها من الحروف الأولى من كلمات ثلاث بالفرنسية: الأصوات، والأفكار، والألوان.

وفى العام نفسه قابل بيرو الشاعر أبوللينير الذى كان يشجع كل جديد، فرحب بالشاعر الناشئ، وروج لأفكاره، ومن جانبه قام بيرو فى عام ١٩١٧م بالإعداد لعرض مسرحية أبولينير الشهيرة «**ثديا تيريزياس**» التى أثارت ضجة كبيرة، كما أسلفنا، وفى تلك الأثناء اتجه بيرو إلى المسرح أيضًا، فى الوقت الذى بدأت فيه مجلة «سيك» تمهد لظهور الحركة السريالية، غير أن بيرو كان يعمل على حدة، بمنأى عن مجموعة الشعراء الذين كان يتزعمهم أندريه بروتون[٧٦].

وفى عام ١٩١٦م أصدر بيرو وثيقة أو منشور «مسرح البونيك» الذى ضمَّنَه أسس المسرح الجديد، وأهمها: إلغاء الوحدات الثلاث، وتقليص أهمية الموضوع الرئيس، وعدم التردد أمام قبول أى تناقض ظاهرى وتقبل كل غريب فى أى صورة أو شكل، وإلغاء الديكور، والاستعاضة عنه بالأضواء.

وفى عام ١٩١٧م، أصدر بيرو خطة «مسرح البونيك» المستدير الذى يجلس المشاهدون فى منتصفه.

---

(76) LEMAITRE H., Dictionnaire Bordas de literature française, Bordas, 1985.

وقد لاقى مشروع بيرو صدًى عميقًا فى عصره، واعتُبر استمرارًا لأفكار جارى الثورية فى دعوته لاستخدام الماريونيت أو العرائس، وترك الحبل على الغارب للخيال(٧٧).

وقد كتب بيرو عام ١٩١٧م مسرحية بعنوان «**لارونتالا**»، ظهر فيها اهتمامه الواضح بقضية الإخراج المسرحى، فقد جعل الأحداث تدور على منصتين بدلا من واحدة: على المنصة الأولى شخوص واقعيون، وعلى الثانية شخوص مقنَّعون، ويرتدون الملابس الرمزية. كما استحدث بيرو عناصر أخرى جديدة، من أهمها ظهور شخص داخل تابوت به شبَّاك صغير، يطل منه برأسه، وظهور ممثلة ترتدى قماطا أسود، يكسو الجسم تماما من الرأس إلى القدمين، ثم ظهور الشخوص المزدوجين الذين يرمزون فى الوقت نفسه إلى الإنسان من الظاهر، والإنسان من الباطن. هذا بالإضافة إلى التجديدات فى مجال الديكور، كل ذلك جعل من هذه المسرحية عملا مبتكرا وثوريا فى الوقت نفسه من شأنه أن يثير إعجاب السرياليين، وكُتَّاب المسرح الحديث(٧٨).

وفى عام ١٩٣٣م وعلى أثر تدخل من الكاتب الكبير جان بولان أصدر الناشر دينوويل مسرحية لبيرو بعنوان «**غرابينولور**»، كان الجزء الأول منها قد ظهر فى مجلة «سيك» عام ١٩٢١م(٧٩).

والحقيقة أن هذه المسرحية أقرب إلى الملحمة، بل هى كذلك فعلا، فهى تتألف من ثلاث أغنيات، أو أبواب منثورة، ولكن فى لغة رقراقة شفافة، تنتمى إلى الشعر الحديث، وتشتمل على سيل من المغامرات التى تتأرجح بين الواقع والخيال. فبطلها الذى تحمل المسرحية اسمه مزود بقوة خارقة فى اختراق الزمان والمكان، بفضل تمتعه بازدواجية الحضور فى مكانين معا، وزمانين معا، وبذلك يستطيع أن

---

(77) BEHAR H., Le Théâtre Dada et surréaliste, Gallimard, 1979.

(٧٨) المرجع السابق.

(٧٩) الملحمة الكاملة من ستة كتب أو أغان.

يحقق الخوارق التى تفوق طاقة البشر العاديين، كذلك فهو يمشى على سطح الماء، كما يمشى على سطح الأرض، ويمشى تحتها، وفى الفضاء، وفى الزمان، منطلقا فى البحث عن إمبراطورية الكلمات والإله الطيب(٨٠).

وقد أشار الكاتب فى مقدمة الملحمة إلى أنه ألغى علامات الوقف كالنقط والفصلات، محاولة منه لإذابة «اللغة الجامدة»، كما أضاف أنه أعطى لنفسه الحق فى التصرف فى علامات الوقف، كما أعطى لنفسه الحرية فى التصرف فى اللغة، صرفها، ونحوها، وإملائها.

والحقيقة أن هذا الكتاب، بمزجه الرائع بين الحكمة والسرف، أصبح يُعتبر واحدا من أعجب الكتب فى العصر الحديث، كما أصبح:

[واحدا من أندر الكتب التى استطاعت أن تقاوم عامل الزمن، مع أنه لم يلق فى عصره إلا الإهمال وسوء التقدير].

[إن شراسته اللاذعة وسخريته المستبشرة، وغزارة مادته تذكرنا دائما بفرانسوا رابليه](٨١).

أما عن لغة الكتاب، فهى صافية رقراقة، تذكّر بلغة شعراء ثلاثة من المعجبين بفن ألبير بيرو: صديقة أبوللينير، وبليز سندرا، وماكس جاكوب الذى يرى فى هذه الملحمة إحدى روائع الفن المسرحى الحديث. كما يمكن أن نعتبر هذا الكتاب مصدر إلهام لكثير من الأساطير الحديثة(٨٢).

* * *

(80) Dictionnaire des oeuvres contemporaines, Laffont-Bombiani, 1968.

(٨١) المرجع نفسه.

(٨٢) LEMAITRE H., مرجع سابق.

الفصل الخامس

إيفان غول
وملك الأحذية

إذا كان إيفان غول (١٨٩١-١٩٥٠م) بدأ حياته الفنية فى أحضان الواقعية، فإنه سرعان ما اتجه إلى الدعوة إلى مسرح عبثى لا يميز بين الأنواع المسرحية المختلفة، فمنذ عام ١٩٢٢م، مهد غول للتجارب المسرحية التى قام بها كتاب المسرح الجديد، وبصفة خاصة يونسكو.

ففى تقديمه لمسرحية له بعنوان «**الخالدون**»، عبَّر غول عن رغبته فى خلق مسرح سريالى غريب، لا يلتزم بالقواعد التقليدية، وكما فعل من قبله أبوللينير، ركز غول على استعمال أجهزة التسجيل الصوتية والإعلانات الضوئية والمكبِّرات الصوتية، وكان يرى أن الشخوص ينبغى أن يبالَغ فى تصويرهم، وتعرض صفاتهم بطريقة كاريكاتورية، كما نادى بضرورة استعمال الأقنعة والعكاكيز.

وبالإضافة إلى تأثير أبوللينير، نجد عند غول بصمات جارى وبخاصة فى تصويره لبطل مسرحيته الثانية «**ماتو ساليم**»، وهو صورة أخرى للأب أوبو يرتدى الخف ويصبح ملكا للأحذية.

ومن ناحية أخرى يشترك غول مع كتاب المسرح الحديث مثل يونسكو وبيكيت وزملائهما فى ملامح أخرى، من أهمها الحوار المتقطع غير المتصل، والردود غير المنطقية، والتصوير المبالغ فيه للشخوص، ومن تلك العناصر أيضًا استعمال الإنسان الآلى، والأقنعة التى توسع غول فى استعمالاتها، والحقيقة أن غول له بصمات واضحة فى المسرح الحديث.

[غول يمثل مرحلة بارزة فى المسرح المعاصـــر. ســـخر بعـــض وســـائل المدرسة التعبيرية فى فن المسرح، وقدم عروضا تتميز بالغرابة وبالشطط، معبـــرا بذلك عن المخاوف والقلق والهواجس التى هى طابع حياتنا][٨٣].

تلك الهواجس التى يعرضها علينا مسرح الطليعة فى الخمسينيات مـــن هـــذا القرن.

*   *   *

---

(83) BEHAR H., Théâtre Dada et surréaliste, Gallimard, 1979.

الفصل السادس

ريمون روسيل (١٨٧٧ـ١٩٣٣)

كان روسيل بمعزل عن جميع التيارات الأدبية والفنية فى عصره، ومن ثم يصعب تصنيف مسرحياته، ونحن لا نستطيع أن نحصره فى إطار الدادية ولا فى إطار السريالية، فهو يسبقهما زمنيا بفترة طويلة، ولكن واقع الأمور جعل النقاد يعتبرونه واحدا من رواد السريالية.

ولقد كان من نتيجة ازدراء روسيل لأبسط القواعد المسرحية فى عصره أنه كتب مسرحيات غاية فى التعقيد، مع أنها تخلو من أى موضوع حقيقى.

بعد أن استهل روسيل حياته الفنية عازفا على البيان، ثم شاعرا، اتجه إلى المسرح، وبدأ ذلك بمسرحية بعنوان «**البطانة**»، ثم «**النقرة**»، و«**انطباع من إفريقيا**»، و«**نجمة على الجبين**»، و«**عفار الشمس**»، و«**انطباع من إفريقيا أيضًا**»، وأخيرا «**لوكوس سولوس**»، وهى معظمها قصص كتبها روسيل ثم قام بمسرحتها.

والطابع الغالب فى جميع هذه الأعمال أنها تعتمد على حبكات شديدة التعقيد، عسيرة الفهم، وتشتمل على حالات تنكر، وتعرض ديكورات فخمة باهظة التكاليف، وشراكًا وفخاخًا، وأبطالا كل منهم بشخصيتين.

ولا ننوى أن نستعرض أو نقوم بتحليل لكل أعمال روسيل التى عرضها على المسرح، يكفى فى إطار دراستنا أن نركز على الوسائل الفنية التى استحدثها روسيل وتركت بصماتها فى المسرح المعاصر.

حينما لم يصادف روسيل عند جماهير القراء أى تجاوب مع أعماله الروائية التى نشرها، وهى كثيرة، قام بمسرحة إحدى هذه الروايات، وهي «**انطباع من إفريقيا**»، وقد هدف روسيل من تقديم هذه الرواية على المسرح أن تجد صدى أفضل عند المشاهدين يرد له بعض الاعتبار.

وإذا عدنا إلى قصاصات الصحف التى تحدثت عن هذه المسرحية الدادية(٨٤)، أدركنا أنها من نوع القراقوز الذى يعشقه الجمهور، ومع ذلك فقد حمل بعض النقاد على المسرحية بسبب:

[التكاليف الباهظة التى ينفقها هاوٍ يغرق باريس بأعمال فجَّة].

ومع ذلك، فقد تحدث بعض النقاد الآخرين عن ردود أفعال الجماهير:

[كان العرض الأول كالموج المتلاطم، وقد نهض أحد المشاهدين وأعلن اعتراضه، وعمد بعض المشاهدين الآخرين إلى مخاطبة الممثلين (...) كان البعض يضحك والبعض يصفر](٨٥).

والحقيقة أن روسيل يسعى إلى هذه المشاركة من جانب الجمهور، كما يفعل الداديون والسرياليون.

على أي حال، لا يمكن الجزم بأن روسيل كان يهزأ من شخوص المسرح التقليدى السائد فى عصره بغرض تقليد ساخر لأنماط من مسرحيات الشارع، أو مسرحيات الشُبَّاك.

وبالمثل، فإن مسرحية «**لوكوس سولوس**» كانت فى الأصل رواية ثم قام المؤلف بإعدادها للمسرح، وهى تمثل قصر الأحلام والعجائب يكشف الزائر له عن عالم من الخوارق تسيِّره قوانينه الخاصة، وكما حدث مع المسرحية الأولى، أثارت هذه المسرحية الثانية معارك حقيقية بين أقلية متحمسة وأغلبية ساخطة، كما أن

---

(84) BEHAR H., Le Théâtre Dada et surréaliste, Gallimard, 1979.
(85) SIMON,A., Dictionnaire du Théâtre français contemporain, Larousse, 1970.

النقاد كانوا على جانب كبير من القسوة، غير أن هذه الفضيحة جعلت اسم المؤلف يتردد فى كل مكان.

أما «**نجمة على الجبين**» فيؤكد الكاتب أنه كتبها خصيصا للمسرح، ولكن الجمهور لم يحسن استقبال المسرحية لضعف فكرتها.

وأما «**عفار الشمس**» فقد حققت نجاحا «فاضحا»:

[كان المشاهدون يتخاطفون الكراسى فى العرض الأول، وكان الإقبال منقطع النظير، وكان هناك عدد كبير لم يحضر إلا من أجل الاستمتاع بما يسود العرض من الجلبة والضجيج والمشاركة فيه، ومع ذلك فقد كان العرض هادئا... ولم يفهم أحد المسرحية، وباستثناء حالات قليلة كانت المقالات الصحفية بغيضة][٨٦].

ومن المحتمل أن تكون تلك الليلة هى الليلة التى غادر فيها روسيل المسرح لأول مرة قبل نهاية العرض، معلنًا أنه لم يعد يحتمل أكثر من ذلك، وبالفعل، لم يعد لمشاهدة أى عرض آخر.

قصارى القول هو أن تحليل قصاصات الصحف التى كُتبت عن مسرحيات روسيل يبعث على اليأس، ذلك «أن النقاد وجدوا أنفسهم أمام [شىء آخر]، أمام نوع من المسرحيات لا يعترف بالقواعد التقليدية للمسرح»[٨٧].

الحقيقة أن ما استحدثه روسيل فى المسرح السريالى يعتبر شيئا كبيرا، على المستوى الفنى، فهو بإهماله لقواعد المسرح التقليدى، رفع الستار عن نوع من المسرح العجيب، الذى لا يستجيب إلا لنداء الخيال.

(86) ROUSSEL R., Comment J'ai écrit certains de mes livres posth, 1935, reed. 1985.
(87) BEHAR H., op., cit.

ومن ناحية أخرى، فإن مسرح روسيل يذهب فى الجانب الملحمى إلى أبعد مما ذهب إليه (برخت)، كما أنه فاق يونسكو فى معارضته للمسرح التقليدى)[٥].

ومن المؤكد أن إنتاج روسيل لا يثير الاستغراب اليوم عند القراء الذين اطلعوا على السريالية وعلى الرواية الجديدة، وهما المدرستان اللتان يعتبر (روسيل بحق رائدا لهما [٦].

لقد اعترف (أندريه بروتون) و(آلان روب غريية) و(بوتور) بأن روسيل كان من الأوائل الذين مهدوا الطريق للتفكير فى الكتابة الأدبية.

* * *

الباب الثالث

الدادية
أو روح الهَدم والتدمير

«دادا» Dada كلمة اختارها وأطلقها الكاتب الفرنسى الرومانى الأصل تريستان تزارا Tzara (١٨٩٦-١٩٦٣م)، وقد وقع اختياره على هذه الكلمة لسبب غريب، هو خلوها من المعنى، وذلك ليطلقها على هذه الحركة التى بدأت على يديه فى مدينة زيورخ بسويسرا عام ١٩١٦م. وتعتبر الدادية بوجه عام حركة هجوم ورفض للقيم التى يعتمد عليها الفن والأدب فى العصر الحديث.

ولعل السبب الجوهرى وراء حركة المعارضة العنيفة هذه، يكمن فى الفوضى التى سادت العقول خلال الحرب العالمية الأولى، والرغبة فى قلب النظم الاجتماعية والأخلاقية التى ثبت فشلها. أما من الناحية الجمالية وفى ما يتعلق بالفن بصفة عامة، فقد كان الهدف هو القضاء على جميع أشكال الفنون عن طريق الدعوة إلى العنف والتعسف والانطلاق من كل قيد. وإذا كانت باريس قد شهدت بعض المعارض الفنية الدادية، فإن هذه الحركة ظلت فى المقام الأول حركة أدبية.

تهدف الدادية إلى تدمير اللغة، أو على أقل تدمير أشكالها العتيقة الجامدة، ونظام الروتين (الأكليشيهات) الذى صارت إليه اللغة وأصبح زنزانة للعقول والأفكار، ومن ثم كان لا بد من القضاء على قواعد النحو والصرف، فينبغى أن يعاد إلى الكلمات أيضًا حريتها.

وقد سلكت الدادية فى حملتها مسلكا فَكِهًا، يقوم على الهزل والفضيحة. فالكلمات لا تُختار لمعناها ولا لمضمونها الفكرى، وإنما توضع الواحدة بجوار أختها لا يحكم النَّظْمَ منطقٌ ولا عُرْفٌ، فالدادية دعوة إلى كل غريب مستهجَن، فالدادى «ينام فوق الأمواس... ويتصف بالبله... ويأخذ حمامات من الدقائق المقدسة، ويسعى للهزيمة، ويكون الأخير دائما، ويدعو إلى عكس ما يطلب الآخرون...».

هذا وغيره كثير من أساليب حياة الدادية والداديين، مما نُشر فى منشوراتهم السبعة التى تُعتبر من أهم الوثائق على هذه الحركة، التى كانت بمثابة تحول فى التفكير الغربى وفى العقلية الأوروبية بشكل عام.

وعلى الرغم من الانتشار الذى حققته هذه الدعوة، وعلى الرغم من ظهور حركة مشابهة فى نيويورك، وثالثة فى ألمانيا، فإن الدادية لم تلبث أن استنفدت طاقتها فى الهدم والتدمير، وتفرق عقدها وتشتت. وانفضَّ عنها أهم أعضائها، وتحولوا إلى حركة أخرى هى السريالية.

والذى يهمنا فى حركة الدادية هو أنها حركة من حركات المعارضة الكبرى فى العصر الحديث، أدت إلى ظهور المسرح المعاصر بشكله المعروف، ولكن طبيعة الحركة الدادية التى تسعى إلى التدمير لا تتفق مع الفن المسرحى الذى يقوم على التعاون والبناء، ومن ثم كان إنتاج الدادية من المسرح ضئيلا لا يكاد يُذكَر، ولكن مع ذلك لم يمنع الداديين من أن يتخذوا من منصة التمثيل منبرا لدعوتهم ولإثارة الجماهير، وبذلك ومن خلال سعى الدادية الحثيث إلى تحديد أنماط الحياة وأشكال الفن، أحدثت فى مجال المسرح تجديدات هامة تركت بصماتها واضحة فى المسرح المعاصر.

ولعل من أهم ما أدلت به الدادية فى هذا الصدد، هو أنها فتحت المجال أمام التجارب المسرحية أيًا كانت، وكانت الفلسفة الجمالية التى تعتمد عليها هذه الحركة هى أن تستثير مشاعر المشاهدين وتستفزهم وتدفعهم دفعاً إلى المشاركة فى العرض والتعبير عن آرائهم. فالدادية لا ترحب بالمتفرج السلبى الذى يأتى إلى المسرح لمجرد المشاهدة والاستماع، ثم يعود من حيث أتى وكما أتى، بل ترى الدادية أن الجمهور معنيٌّ بما يُعرَض عليه، وأن العرض يخصه، فلا بد أن ينفعل به، ويعبِّر عن رأيه بالسلب أو بالإيجاب، ولعل من أهم الأمور التى استحدثتها الدادية فى ساحة الفن والمسرح بوجه خاص هو ما نطلق عليه اليوم التلقائية:

[الاستيلاء على الإنسان، وهو فى حالة عدم التوازن، وبلوغه وهو فى حال التشتت وعدم الاتصال، فى غمرة تناسقه وترابطه البدائى، قبل أن تتضح له فكـرة التناقض (...)، تحويل اتساقه المنطقى المكتسَب إلـى اتـساق عبثـى فطـرى أصيل][٨٨].

والقضية كلها تكمُن فى إيجاد الوسائل التى يتحول بها المُشاهد من السلبية إلى الإيجابية، وهذا فى حد ذاته يمثِّل أحد المبادئ الرئيسة التى يقـوم عليهـا فـن المسرح الطليعى فى الخمسينيات من هذا القرن.

*　　*　　*

(88) 1- RIVIERE J., Reconnaissance à Dada. N. R. G. août. 1920.

الفصل الأول

المسرح الدادى

ضم المسرح الدادى، كما أسلفنا، عددًا قليلاً من المسرحيات، وهذا الأمر ليس بالمستغرب، فنحن نعرف أن الحركة الدادية هى فى جوهرها حركة سلبية معارضة رافضة، حركة عدمية هدامة، في حين أن فن المسرح، كما هو معروف، يعتمد بالضرورة على نوع من التعاون البنَّاء، ولم يحُل هذا كله دون ظهور ثلاثة أسماء لامعة فى مجال المسرح الدادى ترك أصحابها آثارا هامَّة فى تاريخ المسرح، وهم: تزارا مؤسس الحركة، وريبيمون ديسينى، ثم جوليان طورما.

وقبل أن نتناول بالتحليل أعمال هؤلاء الكُتَّاب الثلاثة لتقييم عطائهم فى الحركة المسرحية المعاصرة، يجدر بنا أن نُلِمَّ إلمامة سريعة بكُتَّاب المسرح الدادى الآخرين الذين أدلَوا أيضًا بدلوهم فى ميلاد المسرح الطليعى فى الخمسينيات من هذا القرن.

كانت أول مسرحية عُرضت فى سهرة دادية بعنوان «**أبو الهول والإنسان التافه**»، لمؤلفها المصور النمسوى أوسكار كوكوشا، وقد وصف المؤلف مسرحيته بأنها «طرفة»، وهى تُعتبر مثالا للحركة التعبيرية الألمانية فى بدء ظهورها.

كان مؤلف هذه المسرحية، الذى بدأ حياته مصوِّرًا ورساما ونحَّاتًا، يتردد فى برلين على المنتديات الأدبية والفنية الطليعية، وكان يقرض الشعر، ويكتب للمسرح أعمالا يتجرد فيها من القيود اللغوية المتوارثة، مما يذكرنا فى وقت واحد بألفريد جارى من قبله ويونسكو من بعده.

وإذا انتقلنا إلى كاتب آخر هو إيريك ساسى، نجده أيضًا قد كتب مسرحية واحدة بعنوان «**شرك المدوسة**»، حيث يعالج بطريقة غريبة فكاهية موضوع الاتصال والمفاهمة الذى يمثل جوهر المسرح، فنحن نرى الشخوص فى هذه المسرحية لا يفهم بعضهم بعضًا، ومن ثم فالمؤلف يناقش قضية اللغة التى تعتبر من الموضوعات الكبرى الشائعة فى مسرح العبث، وبوجه خاص عند يونسكو وبيكيت(٨٩).

وهذا كاتب آخر هو كليمون بانسير، وهو بلجيكى يعشق الفوضى أو البربرية، كما وصفه أراغون، كتب بانسير فى عام ١٩١٨م: ملهاة، تؤدَّى بواسطة العرائس الحية على شاكلة مسرحية «**أوبو ملكا**»، عنوان المسرحية «**البهلوانات والمشعوذون**»(٩٠).

والحقيقة أن المؤلف يعترف بالفضل الذى يدين به للكاتب ألفريد جارى حين يقول:

[إن الأب أوبو وأعمال جارى الأخرى تلخص بكل قوة حياتنا أمس واليوم وغدًا](٩١).

ومن ناحية أخرى، فإن مسرحية بانسير تتسم بروح الفكاهة العبثية التى تقرِّبها مرة أخرى من مسرحيات العبث المعاصر.

وهذا إيميل ماليسبين يُصدِر مجلة شبه سريالية، وينشرُ فيها دعوتين حول المسرح، كما يتصوره، مع مقتطفات من مسرحياته. الذى يهمنا عند هذا الكاتب أنه يحمل على المسرح فى عصره بسبب ما يسوده من رتابة تتعلق بموضوع المجال

---

(٨٩) (إيريك ساسى) موسيقى فرنسى (١٨٦٦–١٩٢٥) تشير العناوين التى أطلقها على مؤلفاته القصيرة إلى نوع من التحدى الساخر للموسيقى الشهير دى بوسى.

(90) BEHSR H., Le Théâtre Dada et surréaliste, Gallimard 1979.

(٩٠) المرجع نفسه.

المكانى فى المسرح، وقد تعرض ماليسبين لنوعية من المسرحيات تدور أحـداثها على منصتين فى وقت واحد.

ففى مسرحية له بعنوان «**القـارب العـاطفى**» (١٩٢٤م) يعـرض علينـا شخوصا آلية، ويستخدم مكبرًا للصوت، وأشباحًا، وأرواحًا هائمة، ثم إن طابع أداء القراقوز يغلب على الشخوص جميعًا، فيُبْرِز مثالبهم ويعزلهم فى عالمهم الخـاص، حيث نشاهد موت بعض الشخوص، ثم نشاهد بعثهم من جديد.

أما عن اللغة المستعمَلة فهى لغة القراقوز التى تخلط بـين الجـد والهـزل، وتُمزَج فيها الأفكار الراقية بالعبارات السوقية المبتذَلة، مما ينتج عنـه نـوع مـن الفكاهة التى كان يدعو إليها من قبلُ غيوم أبوللينير[٩٢].

الحقيقة أن آراء ماليسبين حول الوسائل الفنية المسرحية واللغات الدراميـة، وتركيزه على أهمية الصوت، وإمكانية الكتابة فى موضوعات تصلح للإذاعة، هذه القضايا كانت جديدة بالنسبة إلى العصر، ولكنها تركـت بـصمات واضـحة فـى المسرح المعاصر، وبخاصة مسرح صمويل بيكيت.

* * *

---

(٩٢) المرجع نفسه.

الفصل الثانى

تريستان تزارا {مؤسس الدادية}

شاعر فرنسى من أصل رومانى (١٨٩٦-١٩٦٣م)، بعد أن أنشأ الحركة الدادية التى اخترع اسمها كما أسلفنا، استقر فى العاصمة الفرنسية منذ عام ١٩١٩م، حيث أدت خلافاته مع كل من أندريه بروتون والسرياليين إلى قطيعة فى عام ١٩٢٢م. بعد تأسيس الحركة الدادية شرع تزارا وزملاؤه فى تنفيذ مخططهم لتدمير القواعد الفنية والقيم الجمالية والأخلاقية والفلسفية والدينية كافة، التى تعتمد عليها المجتمعات الغربية.

وسعيا وراء هذا الهدف، بدأ تزارا وأصدقاؤه يعبرون عن ثورتهم بحملة شعواء ضد اللغة، وقد نظموا لذلك «سهرات فنية وأدبية» فى معظم العواصم الأوروبية وباريس بنوع خاص (منشور الحركة الدادية عام ١٩١٨م)، وقد أحدثت هذه السهرات ضجة وضجيجا فى أنحاء أوروبا.

وقد جاء منشور الحركة الدادية الثانى فى ٢٦ مايو ١٩٢٠م متضمنا مسرحية للشاعر تريستان تزارا بعنوان «**مغامرة السيد أنتيبيرين السماوية**»، وفيها يعارض الكاتب بين «الشعر بوصفه وسيلة تعبير» و«الشعر بوصفه نشاطًا ذهنيًا». كما تعرض المسرحية لقضية أساسية من قضايا مسرح اللامعقول، وهى قضية عدم الاتصالية أو عدم التفاهم بين البشر. فنحن نطالع فى هذه المسرحية، كما سنطالع فى ما بعد فى بعض مسرحيات يونسكو وبيكيت، الألفاظ تخرج من أفواه الشخوص فى حرية، ودون ضابط من المصدر، أو من التقاليد اللغوية، بل ودون ضابط من المنطق أو من القواعد، فكل شخص من الشخوص يدلى برأيه ويعرض ما يقول دون أن يأخذ فى الاعتبار الطرف الآخر، وللإلمام بما تضمنته هذه

المسرحية من حداثة وثورة على القديم، يكفى أن نقرأ ما ورد على لسان الكاتب فى هذا الصدد:

[لقد اخترعت بهذه المناسبة آلة جهنمية تتكون من آلة تنبيه (بورى) وثلاثة أصداء متتابعة، بغرض أن أطبع فى ذهن المتفرج بعض الجمل التى توضح أهداف الحركة الدادية (...) ثم جعلت الديكور أمام الممثلين لا خلفهم، وقام الديكور الشفاف الذى يتكون من إطار دراجة، وبعض الحبال المعلقة على المنصة، وبعض الإطارات التى تحتوى على عبارات غامضة، قام هذا الديكور بإكمال المطلوب][٩٣].

أما فى ما يتعلق بردود أفعال المشاهدين، فقد كانت عنيفة: تمثلت فى صياح ونقنقة وزعيق «كأننا فى مستشفى للأمراض العقلية، وكانت رياح الجنون تهب على المنصة وفى القاعة سواء بسواء». وبدأ الحوار الحقيقى، الحوار بين الممثل المؤلف والمشاهدين، يتألف من نباح وعواء وقذائف، كان ذلك دليلاً على أن الجمهور أدرك أنه المقصود، وأنه أصيب فى الصميم، بحيث فقد شعوره، ولم يعد يرعى أعرافا ولا تقاليد ولا كرامة.

كتب تزارا بعد ذلك للمسرح عملين آخرين، الأول بعنوان «**المغامرة السماوية الثانية للسيد أنتيبيرين**»، والثانية بعنوان «**قلب بالغاز**»، وهما شديدتا الشبه بالأولى، يحمل فيهما المؤلف على اللغة بحيث لا يمكن أن نطبق على هذه النصوص المعايير التقليدية للذوق، ومن ثم كان الهجوم الذى يشنه الكاتب على الفلسفة وعلم النفس والتحليل النفسى والمنطق، غير معترف بشىء إلا متعة التلفظ بالكلمات، فاللغة لم تعد وسيلة اتصال، بل أصبحت موضوعا فى حد ذاتها، أصبحت مادة مستقلة، كما سنرى ذلك عند كل من يونسكو وبيكيت.

---

(93) TZARA T., "Memoires of Dadaisme", in oeuvres completes t. I., Flammarion, 1975.

كانت مسرحية تزارا الرابعة بعنوان «منديل من السحاب»، وقد اعتبرها آراغون أعظم صورة درامية في الفن المعاصر، بعد مسرحيتَي **«أوبو ملكا وثديا تيريزياس»**(٩٤).

وإذا كان موضوع هذه المسرحية موضوعا تقليديا، فإن الإخراج جاء على طريقة الكاتب الإيطالي بيراندللو: «المنصة تمثل مجالا مغلقا مثل الصندوق، لا يستطيع أن يخرج منه أي ممثل (...)، فالممثلون يقومون بعمل التنكير (المكياج) لأنفسهم، ويرتدون ملابسهم، ويتحدث بعضهم إلى بعض في فترات الراحة. أما الديكورات ففي أقل الحدود، تتكون من شاشة تعرض عليها بعض الصور المكبرة التي تشير إلى المكان الذي تدور فيه الأحداث، كما أن تغييرات الديكور تتم أمام الجمهور، بالإضافة إلى أن الممثلين يحتفظون بأسمائهم، كأنهم يعيشون حياتهم الخاصة فوق منصة التمثيل»(٩٥).

---

(94) ARAGON L., Les collages, Paris, Herman, 1965.
(95) BEHAR H., Le Théâtre Dada et surréaliste, Gallimard, 1979.

حياتى كلها مرتبطة بالدادية، قبل وفى أثنــــاء
وبعد ظهور الكلمة نفسها.

(جورج ريبيمون – ديسينى)

الفصل الثالث

جورج ريبيمون ـ ديسينى
(ذلك المجهول صاحب أعظم المسرحيات الدادية)

يعتبر جورج ريبيمون – ديسينى أكثر الكُتَّاب الداديين إنتاجًا، ومع ذلك فهو فى عداد المنسيين، بل والمجهولين. أُولَى مسرحياته بعنوان «إمبراطور الصين»، هى بشهادة النُقَّاد تحفة المسرح الدادى، بل إنها من أوائل النصوص التى سبقت ظهور الحركة الدادية، مع أنها تنتمى إلى هذه الحركة، كتبها المؤلف فى عام ١٩١٦م (العام الذى شهد مولد الدادية)، وذلك على الأوراق الخضراء الخاصة بوزارة الحرب، حيث كان مجندًا فى وحدة البحث عن المفقودين. ومن الجدير بالذكر أن شخصية أوبو كانت سائدة ومعروفة فى مختلف الأوساط منذ بداية القرن، كما أن ديسنى يعترف بأثر ألفريد جارى مؤلف «أوبو ملكا»، وبفضله عليه وعلى غيره:

[رجل ظل يمارس نفوذه الظاهر والباطن فى المجال الفنى خلال الفترة الممتدة من ١٩٠٥م حتى قبيل حرب ١٩٣٩م، وبوجه خاص بين ١٩٠٥ و١٩٢٥م، ذلك الرجل هو ألفريد جارى].

فى مسرحيته: إمبراطور الصين، يحاول ديسينى بدوره أن يدمِّر المسرح القائم فى عصره، فى ثورة غاضبة تتمثل فى الاغتصاب والقتل والتدمير.

ومن الجدير بالذكر أن الجمهور والمخرج لم يكونا مهيَّأين لاستيعاب مثل هذه الصورة القاتمة للعالم التى تعرضها المسرحية التى تُعتبر عملا رائدا فى ما

يتعلق بالشكل وبالمضمون. فمن أول وهلة في المسرحية، يطالعنا العبث واللامعقول على المنصَّة: فهذه آلة كاتبة تحل محل «الكتب المقدسة»، وتقوم بتوزيع قرارات القدر بشكل آلي، وبهلوانات متفلسفة تقوم بألعاب حواة وحركات شعوذة، وجمادات تتحلل أمام عيون المشاهدين.

[إيهام، وخدع، وشعوذة، وقتل، في إيقاع سريع أشبه بإيقاع السينما][٩٦].

فهذا إمبراطور الصين الجديد ما إن تولى الحكم حتى شرع في قتل الناس، وقام باغتصاب أقرب الناس إليه، ثم انتحر. فقد أقبل عصر السيادة البربرية، ولكنه أيضًا عصر سيادة اللامعقول في مجتمع مجّ من الترمت، وضاق بالنظم العتيقة. إنها الحركة الدادية قبل أن تُسَمَّى باسمها، إنها الثورة على سائر الأعراف المتوارثة والتقاليد المعروفة.

[تدمير كل ما هو طيب ونقي. لأن الجمال والطبيعة والنقاء كلها تعفنت][٩٧].

كأننا نسمع الأب أوبو وهو يردد عبارته المشهورة:

[حشّ بطنه! لن نكون قد قضينا على كل شيء، إن لم نقضِ على الخرائب][٩٨].

ويصف مارتان أيسلان في كتابه «مسرح العبث» مسرحية «إمبراطور الصين»، بأنها مسرحية تعبيرية أو انطباعية، فهي تجمع عناصر اللامعقول (Monsense) والعنف التي تميز مسرح العبث[٩٩].

وبذلك يمكن أن نضع ريبيمون-ديسيني في إطار حركة فكرية بدأت ولم تتوقف منذ أواخر القرن التاسع عشر، وتُعتبر الدادية مرحلة انفجار لها، ولكنه انفجار قويّ عنيف.

---

(96) JOTTERAND F., Georges Ribemont-Dessaignes, Seghers, Paris, 1966.
(97) BEHAR H., Le Théâtre Dada et surréaliste, Gallimard, 1967.
(98) JARRY A., Ubu Enchainé.
(99) ESSLIN M., Théâtre de l'absurde, Buchet/Chastel, Paris, 1977.

بعد ذلك، كتب ديسينى مسرحية أخرى بعنوان «طـائر النعـار الأبكـم»، عُرضت فى عام ١٩٢١م، فى إحدى السهرات الدادية، وهى تعالج موضوعًا شائعًا فى مسرح العبث، ألا وهو عدم الاتصال أو عدم التفاهم بين الناس، ومن عناصـر الحداثة فى هذه المسرحية أيضًا أنها ديكور، فالممثلون هم الذين يُوحُـون بالمكـان الذى تجرى فيه الأحداث، وهو مكان غير محدَّد، يمكن أن يكون أى مكان، وكـل شخص من الشخوص يعيش فى عالمه المتميز، يواصل حديثه دون مراعاة لحديث الأطراف الأخرى.

وفى عام ١٩٢٨م جمع ديسينى الموضـوعات الأساسـية فـى مـسرحية «إمبراطور الصين»، وضمَّنها مسرحية أخرى يشترك فيها ثلاثون ممثلاً بعنـوان «جَلاّد بيرو».

والحقيقة أن هذه المسرحيات الثلاث التى كتبها ديسينى تُعتبر أهم الأعمـال المسرحية الدادية التى تشتمل على القضايا الأساسية التالية:

- أن الإنسان خرج إلى هذا العالم بلا إرادة منه، وأنه مقضِىٌّ عليه بالموت، ولكى ينسى هذا الوضع وهذه الحقيقة، فهو يلعب، ويمثل، ويلهو ويقـيم مسرحًا فى ميدان يعرض عليه العالَم.
- [على قمة الهرم الطبقى يتخيل إلَهًا، هو ملك السماء والأرض التى يديرها بواسطة نُوَّاب من القساوسة والأباطرة ورؤساء الدول][١٠٠].
- كأننا أمام مسرح بيكيت، وأمام عالَمه الذى يديره مبعوثـون مـن قِبَـل الخالق، كما أن تكاثر الجمادات فى مسرح ديسينى والدورِ الذى تقوم به اللغة بوصفها كيانًا مستقلاً عن مصدرها، كل ذلك يذكرنا بمـسرحيات يونسكو، بالإضافة إلى أن القضايا التى يناقشها ديسينى، مثـل الـسلطة المطلقة والحرية الفردية وعزلة الإنسان، تثير أمامنا صورة «كاليغولا» بطل مسرحية ألبير كامو الذى تسيطر عليه الأفكار.

* * *

---

(١٠٠) مرجع سابق: .JOTTERAND F.

الفصل الرابع

جوليان طورما
أو «أوبو» ذو القوة العشارية

من بين كُتَّاب الجيل الثانى مباشرة لجيل ألفريد جارى، وفى الوقت ذاته يُعتبر أحد رواد مسرح الطليعة، وله ثلاث مسرحيات لم تُعرَض على المسرح، هي: «القصاصات»، و«لوما لامير» (١٩٢٦م)، ثم مسرحية «ألبترو» التى نُشرت بعد وفاته.

وتُعتبر هذه المسرحيات امتدادًا لمسرح جارى، ومن ناحية أخرى فهى تتضمن النظريات الدادية، وتبشِّر بطليعة الخمسينيات.

وألبترو هذا شخصية إرهابية، بمثابة أوبو، ولكن بقوة عشرة أضعاف، يتحدث بلغة خاصَّة شديدة الغرابة، وشخوص المسرحية ليسوا كائنات حيَّة، وإنما هم مجموعة من المانيكان لا تجمع بينهم علاقات محددة، وفى نهاية المسرحية يتحرك أحد المانيكان، فيثير الرعب، ويصدر رائحة كريهة لا تُطاق. تذكِّرنا هذه النهاية بنهاية مسرحية يونسكو «المغنية الصلعاء»، أو «تخريف ثنائى».

مرة أخرى، نحن أمام العبث الذى يطغى على المسرح، الذى تتحرك فوقه شخوص خالية من كل أبعاد نفسية، ومشاعر إنسانية، ولا يقوم بينها أى اتصال أو تفاهم.

[إن جوهر المسرحية يكمن فى خلوّها الكامل من السمات النفسية والمنطقية، فالشخوص تنطق عبارات خالية من كل معنى مباشر][١٠١].

إن هذه المسرحية تضعنا فى إطار مفهوم بيكيت للأدب، حيث وصل الأدب إلى مرحلة لا يمكن له أن يتجاوزها[١٠٢].

ولكن إذا كانت مسرحية «ألبترو» تتضمن موضوعًا على الرغم من كل شيء، فإن المسرحية الثانية «القصاصات» على النقيض من ذلك لا تتضمن أى موضوع أو حدُّوتة، إنها العبث الكامل، فالشخوص هذه المرة عبارة عن تماثيل من الخشب، ومع كلٍّ لا يخلون من مواقف إنسانية. ويذكّرنا البطل «أوسمور» بشخصية «اللا مسمى» بطل رواية بيكيت التى تسمَّى باسمه، حينما يقوم عامل النظافة فى نهاية المسرحية بجمعه، ليس بالمكنسة كما حدث عند بيكيت، ولكن فوق قاعدة بعجلات، وإلقائه فى خلفيات المسرح، وعلى شاكلة جان جينيه يعجز طورما عن تفسير تصرفات شخوصه.

[إن جوهر الدراما عنده لا يكمن فى تفكُّك الحبكة، ولا فى انعدام الأبعاد النفسية والمنطقية، وإنما يكمن فى اللغة التى تتجلى على المسرح سائر أمراضها، كما يكمن فى استحداث أشكال مسرحية جديدة][١٠٣].

إن مقارنة الوسائل الفنية التى يستعملها طورما فى هذه المسرحيات الثلاث، يمكن أن تدلَّنا على المرحلة الفنية التى قطعها هذا الكاتب الذى سدَّ الطريق أمام أىٍّ محاولات فنية أخرى.

---

(101) BEHAR H., Le Théâtre Dodc et surréaliste, Gallimard, 1979.

(102) IBRAHIM H., Beckettland, L'Enfer ici et maintenant, Les Livres de France, Le Caire, 1986.

(103) ESSLIN M., Théâtre de l'absurde, Buchet/Chastel, pour la traduction française, Paris, 1977.

[لا ينبغى أن نعيد الكَرَّة، ونبدأ التجربة مـن جديـد، فهـى واضـحة كـل الوضوح، فبعد لوتريامون ورامبو وجارى، كل الذين يريدون أن يكتبـوا كتابـات جادَّة مرة أخرى مغفَّلون، أنا أخفِّف من تعبيرى][١٠٤].

إن أوجه الشبه كثيرة بين طورما من ناحية، وبيكيت ويونسكو وسائر كُتَّاب المسرح الطليعى من ناحية أخرى، فهذان «لودريكس» و«فيديفورم» من شـخوص طورما ينتقلان حاملَين حقيبة تحتوى على جميع حاجاتهما أشبه بكل من «بوتـسو» و«لاكى» فى مسرحية بيكيت بعنوان «فى انتظار غودو»، وأشبه بشخصية أوبـو الذى

ينتقل بحقيبة يحمل فيها «مدام ضميره» فى قميص النوم. نضيف إلى هـذه الملامح المشتركة استعمال طورما للفظ «بوغريلا» فى مسرحية «لوما لاميـر»، وهو من الألفاظ التى يشيع استعمالها عند جـارى، دلـيلاً علـى تـأثُّر طورمـا بمسرحيات «أوبو».

هذا بالإضافة إلى سرطانية اللغة ودمارها، واسـتحداث أسـاليب مـسرحية جديدة، وكذلك محاولة تدمير الأدب من الداخل عن طريق وسائله الخاصة. وأخيرًا بتر العبارات وقصورها عن أداء المعنى، أو تأكيد أى حقيقة أو وجهة نظر محدَّدة، كل ذلك يقرِّبنا من طليعة الخمسينيات:

[أوليس مسرح طورما مثل مسرح بيكيت كُتب لكى يقدِّم لنا فرصـة للعـب والتمثيل؟][١٠٥].

* * *

---

(104) TORMA J., Euphorisme, Paris, Guiblin imprimeur, 1926.

(١٠٥) مرجع سابق: .BEHAR H.

الباب الرابع

حـــركة إيجابيـة
السرياليـــة

حركة إيجابية
السريالية

حينما أراد الإنسان أن يقلد المشى، اختـــرع العجلة التى لا تشبه القدم؛ لقد عمل عملا ســـرياليًا، دون أن يدرى.

(غيوم أبوللينير)

كانت الدادية قبل السريالية تمثِّل الرغبة فى التمرُّد الدائم على الفنّ وعلى المجتمع سواء بسواء، كان الداديُّون يهدفون إلى فضح الرأى العام وإخراجه من سباته العميق.

[عكف الداديون على التركيز على كل ما يتصف بالغرابة والخلل وعدم الاتزان، على كل ما هو شاذّ، وليس فى الحسبان، حتى يَحُولُوا دون الوقوع من جديد داخل شَرَك العادات التى أصبحت طبيعة، مع طول التقاليد والأعراف][١٠٦].

غير أن الدادية لم تحقِّق إلا دمارها وفناءها، ولم تستطع إلا أن تقضى على نفسها، ولكنها، بعد أن تمكنت من تخليص العقول مما ران عليها من أفكار مُسبَقة وأوهام باطلة، هيَّأت الفرصة لحركة أخرى إيجابية هى السريالية.

والسريالية، من الناحية التاريخية، تمثِّل آخر الحركات الفنية الثورية الكبرى فى القرن العشرين، وترجع أصولها الفنية بصفة رسمية إلى عام ١٩٢٤م، بنشر مُجمَل آراء هذه الحركة تحت عنوان «**المنشور السريالى**»، للشاعر أندريه بروتون، الذى يُعتبر رائد هذه الحركة وعمودها الفقرى، والمنظِّر لها، ورئيسها المتزمِّت لمبادئها، وذلك حتى وفاته فى عام ١٩٦٦م. وقد عرَّف بروتون السريالية حينئذ على النحو التالي:

[السريالية: تلقائية نفسانية، نعبِّر بها، شفهيًّا أو تحريريًّا أو بأى وسيلة أخرى، عن أداء الفكر الإنسانى ومسار عمله][١٠٧].

(106) RIBEMONT - DESSAIGNE G.
(107) BRETON A., Le Manifeste du surréalisme. Paris, 1924.

أما العنصر الجوهرى الثانى فى هذا المذهب، بعد التلقائية، فهو الدهشة، وفيه يقول أندريه بروتون أيضًا:

[نفصل فى الأمر، ولنقلها صراحة. إن المدهش دائمًا جميل، فأى مدهش جميل، بل ليس من جميل إلا المدهش][١٠٨].

ومن الجدير بالذكر أن أتباع السريالية الأوائل، وهم إيلووار وآراغون وسوبو وآرب ومان رى وميرو، إنما هم فى الأصل من المنشقِّين على الحركة الدادية الذين اختلفوا مع زعيمها تريستان تزارا وانفضُّوا من حوله عام ١٩٢٢م، ولكنهم ظلُّوا يحتفظون من تلك الحركة بروح التمرد على المجتمع وعلى الأعراف، إلا أنهم أرادوا أن لا يقفوا عند حدود الهدم والتدمير، بل حاولوا الوصول إلى أهداف إيجابية، وإعادة تشكيل النظام الاجتماعى الأخلاقى الفاسد. ولقد أعلنها بروتون بالنيابة عنهم جميعًا، حينما قال: «لن أموت والقلم فى يدى»، فهو لا يريد أن يمتهن الأدب، ولا أن ينصهر فى عمل أدبى. كان يرى أن هدف الجماعة الجديدة هو النضال من أجل التجديد والتغيير، وكان يجد فى مقولة رامبو: «يجب أن نغيِّر الحياة»، وفى عبارة لوتريامون: «الشعر لا ينبغى أن يكون من عمل فرد واحد، بل من عمل الجميع»، ليس مجرَّد عبارات شعرية أو آمال، وإنما برامج عمل معينة محددة تحتاج إلى تنفيذ.

وهكذا أخذت السريالية عن الدادية الرغبة فى إعادة النظر فى الأدب، سواء فى ما يتعلق بالأهداف، أو فى ما يتعلق بالوسائل، بوصف الأدب إنتاجًا وأثرًا حضاريًّا، كل ما هنالك أن الرغبة العدمية أو الفوضوية فى الدادية تحولت إلى الرغبة فى وضع برامج بحث وعمل:

---

(١٠٨) المرجع نفسه.

[إن السريالية تعتمد على الإيمان بقوة الحلم بكل أبعاده، وعلى أداء الفكر المتجرد من الغرض، وهى تهدف إلى القضاء نهائيًا على شتَّى الوسائل الفكرية الأخرى، لتحلَّ محلَّها فى داخل إطار الثورة، قضايا الحياة الأساسية](١٠٩).

وجاء منشور السريالية الثانى، ليؤكِّد القاعدة الأساسية التى تقوم عليها الحركة:

[كل شىء من حولنا يؤكد أن ثمة نقطة معينة للفكر الإنسانى تصبح فيها الحياة والموت، والواقع والخيال، والماضى والمستقبل، والمفهوم والمستغلِق، والأعلى والأسفل، وكأنها واحد لا يتضمن شيئًا من التناقض](١١٠).

إننا ونحن نقرأ هذا المنشور يتبادر إلى ذهننا اسمان من كبار أسماء اللامعقول فى الخمسينيات: يونسكو وبيكيت، بل وعبارات لهما تكاد تكون مطابقة لهذه العبارات التى وردت فى المنشور السريالى.

وهكذا كانت السريالية حركة عنف غير عادى، عبَّرت بطرق ذكية عن إنجازات العصر وأذواقه، وغذَّت الإحساس الحادَّ بشكل شاذٍّ غريب، وأخيرًا أثارت فى النفس البشرية المعاصرة ردود فعل ضدَّ المادية الطاغية، تمثلت فى الاهتمام بالقضايا الغيبية التى لم يفصل فيها فى ذلك الوقت(١١١).

* * *

---

(١٠٩) المرجع نفسه.

(110) Id., Le Second Manifeste du Surréalisme, Paris, 1930.

(111) BRETON, A., Manifeste du Surréalisme, Paris, Pauvret, 1962.

الفصل الأول

أندريه بروتون وزملاؤه

كتب أندريه بروتون للمسرح بعض الأعمال بالتعاون مع كل من آراغون ودينو وسوبو، والذى يهمنا فى هذه الأعمال هو أن نشير إلى ما يربط بينها وبين مسرح الطليعة فى الخمسينيات.

أسس بروتون بالتعاون مع آراغون وسوبو فى عام ١٩١٩م مجلة «الأديب» لسان حال الحركة الدادية التى تدعو إلى القضاء على القواعد الأدبية والفنية والقيم الاجتماعية والأخلاقية السائدة، وقد تحول بروتون من الدادية إلى السريالية التى أصبح عمودها الفقرى والرائد المحرِّك لها. وقد كتب فى عام ١٩٢٤م منشور السريالية، الذى جاء تعبيرًا عن آراء هذه الحركة واتجاهها الثورى، الذى ظل يقوده أندريه بروتون حتى وفاته عام ١٩٦٦م.

كان هدف بروتون الرئيس المتأثر بدراساته فى الطب، هو أن يسبر أغوار النفس، بما تتضمنه من طاقات بدائية غير منظمة للخلق والإبداع، وذلك عن طريق دراسة الأحلام، وتحليل الملكات الفنية عند الأطفال والمجانين والمتوحشين.

وهكذا فإن الفن فى رأيه يصبح مَلَكَةً خارقة، ينبغى تنميتها فى صورتها الطاهرة النقيَّة بمنأى عن كل شائبة.

وقد اتبع السرياليون، فيما عدا أنتونان أرتو وروجيه فيتراك، رائدَهم أندريه بروتون الذى كان ينظر إلى المسرح باعتباره شكلاً برجوازيًّا يعبِّر عن الانحلال والانحطاط. وعلى كلٍّ، فقد كتب جميع السرياليين محاولات مسرحية بمن فيهم أندريه بروتون، ولعلهم وجدوا فى منصة التمثيل فرصة لنشر آرائهم والدعوة إلى أفكارهم الفنية والأدبية.

ولقد نَمَّت هذه المحاولات المسرحية فى بادئ الأمر بشكل جماعى، ونُشرت أول ما نُشرت فى جريدة الحركة السريالية المعروفة باسم «الأديب».

بدأت هذه المسرحيات بمسرحيتين بعنوان «**المجالات المغناطيسية**»، و«**من فضلك**»، وهما تتضمنان ملامح عديدة من سمات المسرح الجديد فى الخمسينيات، من أهمها تفكُّك النَّص، والحوارات المبتورة، وانعدام الاتصالية بين الشخوص، التى يتحدث كل منها دون أن يأخذ فى الاعتبار حديث الطرف الآخر، فالمتحدث لا يستمع إلى ما يقوله الآخر، وإنما يواصل حديثه أو بمعنًى أصحَّ حلم اليقظة الذى يتابعه.

وهكذا يتجلى مفهوم رامبو القائل بأن «الأنا» شخص آخر، كما سترى ذلك فى ما بعد فى مسرح الطليعة، وبالذات عند بيكيت.

أما المسرحية الثالثة التى كتبها بروتون بالتعاون مع بعض الأصدقاء، فكانت بعنوان «**سوف تنسيننى**»، فيمكن أن نعتبرها فصلاً رابعًا من مسرحية «**من فضلك**»، على الرغم من وجود بعض الاختلافات.

وإذا انتقلنا إلى ردود أفعال الجماهير حيال هذه الأعمال المسرحية، وجدنا أن المشاهدين قد تحولوا من الموقف التقليدى السلبى إلى المشاركة فى العرض، بحيث أن المشاهد أصبح مُمثِّلاً له دور فى المسرحية، بل إنه فى بعض الأحيان كان يقذف الممثلين بالبيض والطماطم وقطع اللحم، وهكذا تحقق التوحُّد بين القاعة والمنصَّة، الذى طالما كان يسعى إليه أنتونان أرتو، والذى سيصبح هدف كل من يونسكو وبيكيت فى الخمسينيات.

* * *

الفصل الثانى

لويس آراغون
(الدعابة والغرابة)

كان آراغون ما يزال طالبًا فى الطب حينما تعرف عام ١٩١٧م إلى أندريه بروتون أو «بابا السريالية»، كما كان يُطلَق عليه، وانطلق الشاعران معًا يخوضان مغامرة السريالية، وكان لآراغون نشاط سياسى مكثف، امتد حتى فترة الاحتلال الألمانى لفرنسا، تَميَّز بالمواقف الوطنية، كما كان يشرف فى السر على إصدار جريدة **«الآداب الفرنسية»**.

ومن الجدير بالذكر أن إنتاج آراغون فى أخريات حياته زاد قوة وغزارة. كان آراغون روائيًّا، وشاعرًا، ظل، حتى بعد وفاته، بالإضافة إلى مواقفه السياسية العظيمة، علَمًا من أعلام القرن العشرين، ولقد تجاوزت شهرته عالَم الأدب ليصبح رمزًا للإنسان الصادق مع نفسه، رغم اعترافه بتناقضات حياته، الإنسان الذى يسعى تحت أى ظروف، وبكل إخلاص، إلى معرفة حقيقة نفسه.

كتب آراغون للمسرح بالتعاون مع أندريه بروتون مسرحية خزانة اليسوعيين، ومع أن الكاتبين عادا فأنكرا هذا العمل بعد قطيعة آراغون مع الحركة السريالية، فإن هذه المسرحية تهمنا فى مجال دراستنا، فهى تتضمن الكثير من عناصر الحداثة والتجديد التى تركت بصماتها فى المسرح الحديث. فقد كتبت هذه المسرحية مواكبة للسينما الشعبية، فهى تعتمد على الفن السينمائي:

[إن كل ما يتعلق بالشاشة انتقل إلى مجال الحياة: الأشباح والأطياف والإنسان الآلى، والمانيكان وقطارات الضواحى][(١١٢)].

ويدخل فى نطاق بحثنا أيضًا ثلاث مسرحيات أخرى، كتبها آراغون. أولى هذه المسرحيات بعنوان «**آليس أو علم الجمال المعتمد على الغرابة**»، كتبها عام ١٩١٧م، وهى عبارة عن حوار بين ناقد فنى كبير، وفتاة يعلمها قواعد الجمال، موقف يذكرنا بآراء يونسكو:

[الجمال، هو ما لا يكون فى الحسبان، ويتولد من المفاجأة أو من الغرابة].

وبعد أن يعبّر للفتاة عن احتقاره للمأساة التقليدية البسيطة، يستطرد قائلاً:

[ومع كل، فأمامنا المأساة التى نطالعها كل يوم، والتى تكمن فى كلّ ما يدعو إلى الهزء والغرابة، والضحكة الرهيبة].

إن هذه القواعد الجمالية التى ترجع إلى عام ١٩١٧م لا شك أنها تروق ألفريد جارى وغيوم أبو للينير، كما أنها تمهّد لمسرح الطليعة فى الخمسينيات وتعلن عن مقدمه.

أما المسرحية الثانية التى كتبها آراغون وتدخل ضمن إطار دراستنا فهى بعنوان «**الخزانة ذات المرآة**»، وقد كتبها عام ١٩٢٣م وتبدأ هذه المسرحية القصيرة بمدخل برولوغ يهدف إلى تضليل الجمهور عن طريق سلسلة من المقابلات الغريبة اللامعقولة بين مجموعة من الشخوص العجيبة، وفى النهاية يسلّم الجميع ويرقصون ويغنون. ويرى آراغون أن هذه المسرحية هى خير تعريف لروح الدعابة والفكاهة.

(112) ARAGON L., Lorsque tout est fini, L Libertinage, Paris, Gallimard, 1924.

[فهى ترفض الأعراف التقليدية السائدة فى المسرح باعتمادها على التفكُّك فى المشاهد والحوارات، كما تعتمد على اللامعقول الذى يطبع سلوك الشخوص][113].

أما آخر مسرحيات آراغون فهى بعنوان **«فى سفح الجدار»**، وكما حدث فى المسرحية السابقة، يحاول الكاتب أن يضلِّل المشاهد عن طريق تقديم برولوغ، فهؤلاء بعض الحطَّابين يناقشون حادثة وقعت تصبح فى ما بعد موضوع المسرحية، وبعد الصدمة الأولى، يجد الجمهور نفسه مُلقًى فى عالمٍ من اللامعقول يعتمد على الفنّ السينمائى الذى يطغى على بنية المسرحية من أولها إلى آخرها.

[رفض للمنطق، رفض لقانون الزمان، ورفض لوحدة الموضوع، مشاهد قراقوز بأسلوب جديد، بحيث يمكن أن نعتبر آراغون رائدًا وسابقًا فى هذا المجال لأوجين يونسكو][114].

* * *

(113) ARAGON L.. Traité du style, Paris, Gallimard, 1928.
(114) RAILLARD G., Aragon, Paris. ed. Universitaires 1964, coll. Classiques du XXe siècle.

الفصل الثالث

فـن الـباليـــــه

كان تأثير الباليه فى فنون العرض الأخرى عظيمًا فى القرن العشرين، وذلك بسبب ما حققه هذا الفنُّ من تآلف مبتكر بين فنون الرقص والإيقـاع والموسـيقى والتصوير، ويرجع هذا التجديد وهذه الحداثة إلى النجاح العظيم الـذى حققـه فـن الباليه فى روسيا بزعامة رائد هذا الفـن العبقـرى سـيرج ديـاغليف (١٨٧٢-١٩٢٩م).

ومن الأيام التى لا تُنسَى فى تاريخ هذا الفنِّ، يوم الثامن عشر من مايو عام ١٩٠٩م، الذى حدث فيه أول احتكاك بين فنِّ الباليه الروسى والغرب، وذلك علـى مسرح الشاتليه فى باريس، حيث شاهد الجمهور الباريسى باليه **«الأمير أوغـور»**، فأثار إعجابه الشديد وحماسته البالغة لما كشف له من عظمة هذا الفـن وروعتـه. ولقد ترك هذا العرض فى بلاد الغرب بصمات واضحة فى شتَّى مجـالات فنـون العرض، فقد ظلت هذه الرقصات حتى حرب ١٩١٤م، تفرض عبقرية العديد مـن الفنانين الروس فى مجال الديكور والعمارة والملابس، واختيار الألـوان ومزجهـا واستعمالها بطرق لم يسبق لها مثيل فى الغرب.

وبعد الحرب، قام دياغليف بتجديد ديكورات الباليه بالتعاون مع كبار الفنانين التصويريين فى باريس، وعلى وجه الخصوص بيكاسو ومـاتيس ودوران، وذلـك عن طريق تقديم عروض فاضحة تثير الضجَّة وتحقق النجـاح الكبيـر فـى ذات الوقت.

وكان من الطبيعى أن تدير الباليهات الروسية ظهرها للتقاليد السائدة فى هذا الفنّ، وفى غمرة رفضها للقديم اجتهدت فى إدخال إيقاعات جديدة تتفق وروح الاستفزاز التى كانت تطبع أوائل هذا القرن، وقد قدمت الفرقة باليه **«حفل التقديس»**. ثم **«الاستعراض»**، الذى كان بمثابة صرخة الحرب بالنسبة إلى فن الباليه وإلى الفرقة الروسية التى قفزت فى العرض من طور الحياة البدائية إلى طور الحياة الآلية الحديثة.

وقد أسهم فى إنجاح هذا العرض الموسيقى التى وضعها إيريك ساسى واللوحات التى صممها عبقرى العصر بابلو بيكاسو، ولم يكن دياغليف يستعين بالموسيقيين وحسب، وإنما بمصوّرى الحركة الطليعية أيضًا.

وقد كان من أهم الآثار التى تركها فنُّ الباليه فى الفن المعاصر بما فيه المسرح، أنه نأى بالديكور عن الابتذال الذى كان غارقًا فيه، ليُضفِى عليه من سحر الألوان الصارخة والإيقاعات المضطرمة التى تتفق وروح العصر الحديث، وبذلك قدَّم الفرصة السانحة لكبار الفنانين المعاصرين ليتمكنوا من التعبير عن أنفسهم على مستوى واسع، والاحتكاك بالجماهير العريضة.

وغنِىٌّ عن البيان أن فنَّ الباليه الروسى بما حققه من تآلفٍ وتمازج بين فنون الرقص والموسيقى والتصوير، قد أطلع المشاهدين لأول مرة على ما يمكن أن يحققه مثل هذا التآلف والتمازج فى فنِّ المسرح، الأمر الذى حدا بالسرياليين، وبخاصة ببيير بيرو وأنتونان أرتو، إلى الدعوة بأن إصلاح فن المسرح وتجديده ينبغى أن يبدأ من فنِّ الإخراج.

ولم تتوقف الدفعة التى أثارها دياغليف بموته عام ١٩٢٩م، بل امتدت لتشمل المسارح الوطنية فى فرنسا، والعديد من فرق الباليه الراقية.

كذلك، فإن فرقة الباليه السويدية التى تكونت فى باريس فى عـام ١٩٢٠م، قفزت فى طفرتها من ستينر(١١٥)، إلى طور الطليعة فـى قمـة تطرفهـا، وذلـك بالاستعانة بكل من دى شيريكو(١١٦)، وفيرناند ليجيه.

* * *

(١١٥) توفيل إسكندر ستينر (١٨٥٩-١٩٢٣) مصور ورسام فرنسى من أصل سويسرى. ذاعـت شـهرته بسبب أسلوبه الفريد فى تصوير القطط.

(١١٦) جورج دى شيريكو (١٨٨٨-١٩٧٨) مصور شهير، وصل باريس عام ١٩١١ وقابـل كـلاً مـن بيكاسو وماكس يعقوب وأبوللينير الذى اعتبره أغرب مصورٍ فى عصره. لوحات شيريكو تمثل تمهيدًا للحركة السريالية وقمّة لها فى الوقت ذاته. كما اشتهر باللوحات التى صمَّمها لفرقة الباليـه الروسـية وفرقة الباليه السويدية. وقد اعتُبر دى شيريكو واحدًا من أعظم مصوِّرى الحركة الطليعية.

أنا هنا أشعل كل شيء، وأركز علـــى كـــل شيء. فراغ الأحد، والبهائم البـــشرية، والعبـــارات الجاهزة، وتمزيق الأفكار لحمًا وعظمًـــا، ووحـــشية الطفولة، وشاعرية الحياة اليومية ومعجزاها.

(جان كوكتو، مقدمة مسرحية «عرس برج إيفل»)

الفصل الرابع

جان كوكتو
(الكذب الحقيقى أو الحقيقة الكاذبة)

كان جان كوكتو شاعرا وروائيًا وكاتبًا مسرحيًا، يتمتع بفضول شامل جامع يدفعه إلى الاطِّلاع على شتَّى الأنواع الأدبية والفنية وممارستها.

كما كان رائدًا متحمسًا من رُوَّاد الحركات الطليعية على مدى نصف قرن كامل، فمنذ ما قبل الحرب العالمية الأولى (١٩١٤م) كان كوكتو على علاقة وطيدة بكل من إيريك ساسى وميهود وسترافينسكى، كما قام بدور كبير فى نشر الحركة المستقبلية والمذهب التكعيبى والمدرسة الدادية الفنية والأدبية. ومن ناحية أخرى كان له باع طويل فى مجال السينما، فقد كتب العديد من الأعمال السينمائية: «**الجميلة والوحش**»، و«**وصية أورفيه**»، ثم «**العود الخالد**»، وكلها وثيقة الصلة بالسريالية.

وقد ظل كوكتو طوال حياته الفنية مرتبطا بكل جديد وحديث بكل ما فيه من سطحية وعمق. وإذا كان كوكتو قد كتب الرواية والمسرحية والفيلم السينمائى، فهو من قبلُ ومن بعدُ شاعرٌ، وهو يصف نفسه قائلاً:

[فليفهم من استطاع، فأنا كذبة تقول الحقيقة دائمًا].

فى مجال المسرح، كتب كوكتو «**عرس برج إيفل**»، التى عُرضت لأول مرة فى الثامن عشر من يونيو عام ١٩٢١م، ولم تُنشر إلا فى عام ١٩٢٤م. وتجرى أحداث المسرحية فى الطابق الأول من برج إيفل الشهير، فيطالعنا ممثلان

متنكران فى صورة جهازَى حاكٍ (فونوغراف)، ويقومان بالتعليق على المسرحية، وسرد أدوار جميع الشخوص. والمسرحية لا تتضمن حدثًا أو موضوعًا، وإنما هى عبارة عن سلسلة من المشاهد القصيرة التى تتّسم بالتهريج ويؤديها أداءً صامتًا بعض الشخوص: طلقة من بندقية، وبرقية تسقط ميتة، وحفل عرس، وخطبة يلقيها قائد، وراكب دراجة، وصياد يلاحق نعامة، وآلة تصوير ضخمة بمثابة باب للدخول والخروج، وفيما يقوم المصور بالتقاط بعض صور للعرس، يخرج طفل من آلة التصوير، ويدمر العرس الذى ينهض من جديد، ويفر أمام أسد، يقوم بدوره بابتلاع القائد.

ثم يظهر بائع متجول، يبيع العرس لأحد الهواة، إلخ... وذلك حتى نسمع أخيرًا صيحة مدير البرج معلنا حلول موعد إغلاق البرج.

لقد أثبت كوكتو شجاعة فائقة وجرأة عالية فى مواجهة الحقائق، فهذا «الحاكى»، تلك الشخصية الغريبة المضحكة، يثير الجمهور، الذى يرفض أن يرى صورته أو صورة معاصريه فى شخوص المدعوِّين فى العرس بحركاتهم وأقوالهم. إن الإنسان شديد التمسك بأوهامه بحيث أننا لو حاولنا أن نثبت له حقيقتها، فإنه ينهار ويفقد كل سبب يربطه بالحياة.

ويستغل كوكتو مستويات الواقع كافة وما وراء الواقع وسائر وسائل التعبير المختلفة. ولقد نشر كوكتو فى عصره ما يُعرف بجماليات الدهشة والغرابة التى ظلت منتشرة مطروقة فى مختلف الفنون، وفى ما يتعلق بالمسرح فقد ضمَّنه كل شىء:

[كان كوكتو يدعو إلى الصراحة والانفتاح، وإلى نوع جديد من الفكاهة، وقد حوَّل المسرح إلى نوع من الألعاب النارية تُطلَق فيها الصواريخ المتعددة الألوان، والشموس، والمفرقعات][١١٧].

---

(117) BEHAR H.. JARAY. Dramaturge.

والواقع أن كوكتو حاول أن يستغل الباب الذى فتحته السريالية على المسرح عن طريق مسرحية أبوللينير «**ثديا تيريزياس**»، وكذلك المسرح الدادى، غير أن هذا الاستغلال يبدو مقصودًا متعمَّدًا بالنظر إلى المحاولة الناجحة التى قام بها من بعده السرياليون وبخاصة روجيه فيتراك فى مسرحيته «**أسرار الحب**»، وبخاصة فى مسرحيته «**فيكتور أو الأطفال يتولون السلطة**»، كما سنفصل ذلك فى فصل قادم.

*   *   *

من المؤكد أننى إذا أردت أن أكتب للمسرح فإن ما سأكتبه سيكون مختلفًا عمًّا جرت العادة على تسميته مسرحًا، بقدر الاختلاف الذى يفصل بين أى عمل فاضح، والمسرحيات الدينية القديمة.

(أنتونان أرتو)

الفصل الخامس

أنتـــونان أرتـــو

١ - النظريات والقواعد

لعل من الحقائق المعترف بها أن فن المسرح ليس من الفنون التـى يـسهل «انتهاكها والتعدى عليها»، أو بمعنى أوضح تغييرها، فالمسرح يحتاج إلـى عـدة عوامل لكى يظهر فى كامل هيئته، منها: وجود جمهور من المشاهدين. لذلك، فإن الاستثارة التى بادر بها السرياليون الجماهير لم تؤتِ أُكُلَها إلاَّ على المدى الطويل، أى إلى صدمة أخرى، حتى تحقِّق الثورة المسرحية أهدافها وتستولى على المسارح الباريسية.

من الجدير بالذكر أن أنتونان أرتو ترك بصماته الواضحة على جميع كُتَّاب مسرح الطليعة فى الخمسينيات، وقد مارس أنتونان أرتو فنون المسرح المختلفة من تمثيل وكتابة وإخراج، وهو يُعتبر فى المقام الأول من المنظِّرين للمسرح الحديث، فقد وضع من القواعد والنظريات ما أثَّر فى تكوين سائر الطليعيين الذين يدينون له جميعا بالريادة. وغنىٌّ عن البيان أن تجربة أرتو الفنية وثيقـة الـصلة بالحركـة السريالية على الرغم من خلافه مع بروتون الذى أدَّى إلـى انفـصاله عـن هـذه الحركة. ويعتمد مفهوم أرتو عن الفن على «تحرير قـوى الـلا وعـى الخلاقـة، وتفجير الطاقات الإبداعية الكامنة فى الإنسان»:

[لقد شُغف أرتو بالظواهر الغيبية (الميتافيزيقية)، وطرائـق الـسحر عنـد الشعوب البدائية، وبعلم الكيمياء ووسائل التنجيم فى الشرق (...) وحالات الهـوس والشعوذة (...)، هذا العالم اللامعقول، انخرط فيه أرتو جسدا وروحا](١١٨).

ويجب أن نعترف هنا بأن مثل هذه التدريبات التى كان يمارسها أرتو لم يكن السرياليون الآخرون يطيقونها إلا بشق الأنفس، ومن ناحية أخرى كان ذلـك هـو السبب الجوهرى للقطيعة التى فرقت بين أرتو وبروتون «بابا السريالية» كما كانوا يلقبونه.

وفى عام ١٩٢٦م أسس أرتو بالتعاون مع روجيه فيتـراك وروبيـر أرنـو «مسرح ألفريد جارى»، فقد كان أرتو من أشد المعجبين بهذا الكاتب. وفـى عـام ١٩٣٣م كتب أرتو منشورًا بعنوان **«مسرح العنف»**، تضمنه فى مـا بعـد كتابـه الشهير **«المسرح وقرينه»** عام ١٩٣٨م، الذى يشتمل على نظريات أرتو الثوريـة فى فن المسرح.

ويرى أرتو أن المسرح لا ينبغى أن يقف عند حدود التمثيـل أو التقليـد أو البديل، وإنما يجب أن يعود إلى أصول وظيفته البدائية الحقيقية، التى تتمثـل فـى تحرير الغرائز الكامنة الخفيَّة.

[لقد جعل أرتو بغيبيته (الميتافيزيقيا) مكان الحديث التعزيم والرقية، ومكـان الشخوص الأفعال، ومكان القصة الـضوضاء واحتـدام الحركـة والـصراخ. إن المسرح يرفع الحياة إلى ذروتها (...)، كما أن الكاتب تَخلَّى عن مكانـه للمخـرج الذى ارتقى إلى درجة الساحر وصانع المعجزات](١١٩).

---

(118) Dictionnaire des Littératures, Presses Universitaires de France, 1968.
(119) DUVIGNAUD J. et LAGOUTTE J., Le Théâtre contemporain, Larousse, coll. «lt", 1974.

وبعد هذه اللمحة العامة عن أنتونان أرتو نحاول الآن أن نتطرق إلى العلاقة بين هذا الرجل ومسرح الطليعة، مع أن هذه العلاقة أصبحت واضحة. وقبل أن نفعل ذلك ينبغى أولا أن نشير إلى العلاقة بينه وبين جارى.

لقد جسَّد أرتو إعجابه بثورة جارى المسرحية، وذلك حينما اشترك فى تأسيس «مسرح ألفريد جارى» عام ١٩١٦م، ولم يكن ذلك إلا بعد أن تأثر به ونهل من فنه.

[على شاكلة جارى كان أرتو يعلن ازدراءه لطرق الإخراج المسرحى القديم، ويحمل مثله على المسرح التقليدى، الذى يراه مصطنعًا يخضع لقواعد وأعراف لا ضرورة لها. كان الهدف المطلق من وراء «مسرح ألفريد جارى» هو المشاركة فى تدمير المسرح القائم، وذلك عن طريق وسائل مسرحية، أى من الداخل، كما فعل مؤلف **«أوبو ملكا»**](١٢٠).

وعلى شاكلة جارى أيضًا كانت استثارة الجماهير عاملاً هامًا وضروريًا عند أرتو، فالجمهور لا ينبغى أن يذهب إلى المسرح ليستمع ويشاهد بشكل سلبى، وإنما لكى يشارك.

وكما فعل جارى من قبل، سعى أرتو إلى هدم الأعراف السائدة والقواعد الراسخة فى المسرح التقليدى.

وأخيرا، فإن إخراج المسرحية الوحيدة التى كتبها أرتو بعنوان **«آل سنسى»**، جاء ترجمة لآراء جارى، وبخاصة فى ما يتعلق بتجريد النص وتصفيته، والحركانية المحضة التى سادت المسرحية.

أما فى ما يتعلق بإنجازات «مسرح ألفريد جارى» فقد كان هذا المسرح كما أسلفنا يشارك فى هدم المسرح السائد فى عصره، عن طريق الوسائل المسرحية نفسها. فقد كان أرتو ورفاقه يرفضون رفضًا باتًا جميع نظريات المسرح الطبيعى،

---

(120) BEHAR H.. Théâtre Dada et Surréaliste. Gallimard. 1968.

الذى يمثل صورة فوتوغرافية للواقع، وهى صورة لا فائــدة منهــا. كمــا كــانوا يرفضون المسرح النفسانى والمسرح الذى يعتمد على التسلية. كان أرتــو ورفاقــه يرون أن:

[المسرح ليس لعبًا أو تمثيلاً، إنه مشروع يشترك فيه الممثلون والمــشاهدون بكل كيانهم قلبًا وقالبًا، والمثير هو الخطورة أو الجنية التامة التى يعبّرون بها وهم يتوجهون إلى المشاهد فى محاولة رجّه واستثارته وإلقاء الشك فى نفسه](١٢١).

كما يرى أرتو ورفاقه أن المشاهد الذى يذهب إلى المسرح ينبغى أن يعرف أنه مقبل على عملية حقيقية، يشترك فيها بروحه وجسده، كأنها عمليــة جراحيــة، وينبغى أن لا ينصرف كما جاء.

أما فى ما يتعلق بالإخراج، فقد رأى أرتو ورفاقــه بخــصوص مــسرحية «فيكتور»، أو **«الأطفال يتولون السلطة»** مثلاً، أن تعلق بعض الأطر الفارغة فــى مقدمة المسرح لخلق الجدار الرابع لحجرة الاستقبال، كذلك فقد رأوا أن ينظر إلى الديكورات والإكسسوارات والجمادات الموجودة على المنصة كما هى فى واقعهــا الفعلى، لا باعتبارها رموزًا أو أوهامًا.

[إن منصة التمثيل فى تصور أرتو تشبه إلــى حــد مــا لوحــة «غيبيــة» (ميتافيزيقية) من لوحات المصور (دى شيريكو)، صــورت فيهــا الجمــادات دون صنعة خاصة. ولكن وضعها، وأحيانا وجودها غير المتوقع، يثير اضطرابا عميقــا عند المشاهد، الذى يكون تحت تأثير ذلك الجو الغامض، الذى نتوقــع فيــه دائمــا حدوث انفجار معين](١٢٢).

وفى ما يتعلق بالممثلين، يفرض عليهم أرتو أداءً مركّزًا مضغوطًا تحمل فيه كل حركة فى طياتها كل قدر الحياة ولقاءات الأحلام الغامضة، كذلك فقد اهتم أرتو

---

(١٢١) المرجع نفسه.

(١٢٢) المرجع نفسه.

اهتماما خاصا بإيقاع الإخراج وبالتنغيم والاهتزاز، حتى قبل أن يعرف مسرح الشرق الأقصى الذى لم يطلع عليه إلا من خلال مسرح «الباليين» فى المعرض الذى أقيم فى عام ١٩٣٠م.

على أى حال، وعلى الرغم من المدة القصيرة التى عاشها «مسرح ألفريد جارى»، فإن أثره ظل باقيا بسبب المحاولة التى قام بها من أجل تطهير المسرح والمشاهد الذى أصبح يخرج من المسرح كأنه مر بعملية تطهير فعلية، وهذا ما نطالعه فى كتاب أرتو الشهير «**المسرح وقرينه**»، حينما يقول:

[لقد خلق المسرح لتفريغ الخراريج تفريغا جماعيًا].

* * *

٢ - المسرح وقرينه

أو الطاعون الشافى

[إن المسرح كالطاعون، على شاكلة هذه المذبحة، هذا الانفصام الجوهرى. إنه يطلق الصراعات، ويخلص القوى من أسرها، ويفجر الطاقات والإمكانيات. وإذا كانت هذه القوى سوداء، فليس هذا خطأ الطاعون أو المسرح وإنما خطأ الحياة][١٢٣].

يرى أرتو كما رأى جارى ومن جاؤوا بعده، وكما سيرى كتّاب المسرح الجديد فى الخمسينيات، أن الكلمة ليست المسرح، فهى ليست إلاً وسيلة واحدة للتعبير من بين وسائل عديدة. فالعمل المسرحى يتشكل فى المجال المسرحى أو مجال منصة التمثيل من خلال أداء الممثلين والديكور والضوء والموسيقى، فعلى

(123) ARTAUD A., Le Théâtre et son Double, Paris, Gallimard, coll. « Idées", 1964.

النقيض من المفهوم الغربي، يعتقد أرتو أن الإخراج ليس مجرد انعكاس المكتـــوب وإنما هو لغة دلالتها الخاصة:

[في رأيي أن المنصة مكان مادي ملموس، يحتاج منا أن نملأه وأن نجعلـــه يتكلم لغته المادية التي تخاطب الحواس مستقلة عن الكلام][124].

وتحقيقا لهذا الهدف، تُستعمل كل الوسائل التعبيرية التي يمكن تسخيرها فوق المنصة، كالموسيقى والرقص والأداء الصامت والضوء والديكور، ومن ثم كانـــت أهمية الإخراج، بل والأولوية التي يتمتع بها هذا الفن.

[الإخراج، هو المسرح أكثر من النَّصِّ المكتوب والمنطوق][125].

إذن، لا بد من عرض شامل جامع يستعيد فيه المسرح عناصره وخصائصه من فنون السينما والسيرك والملاهي والحياة نفسها.

غير أن هذه الوسائل التعبيرية ينبغي أن لا تُسَخَّر لنفسها أو متفرقة، وإنمـــا في خدمة المشروع المتكامل. إن كل شيء في المسرح يجب أن يكون منطلقا حتى الأحداث والعواطف والضحك والكلمة.

إن جميع القرائن أو البدائل التي ذُكرت فـــي كتـــاب **«المســرح وقرينـــه»** (الطاعون والغيبية (الميتافيزيقية)، والتصوير والكيمياء، والعنف) ليـــست صـــورًا مجازية أو استعارية للمسرح، وإنما هي تمثل وجهه أو وجوهه المختلفـــة. وتعـــدُّد هذه القرائن لا يمثل مشكلة، فمن اليسير أن ندرك القاسم المُشترك بينها:

[وقرين المسرح هو الواقع المهمل المهجور، الذي لا يستعمله رجال المسرح اليوم][126].

---

(١٢٤) المرجع نفسه.

(١٢٥) المرجع نفسه.

(١٢٦) المرجع نفسه.

الحل إذن: يكمن فى عملية الإخراج.

[فهى تُعتبر لغة مجالها الفضاء والحركة][(١٢٧)].

فبدلا من الضياع فى غيابات التحايل النفساني:

[ينبغى أن نخلق أساطير، ذلك هو الهدف الحقيقى للمسرح][(١٢٨)].

ولكن فشل مسرحيته التى أخذها عن شيللى وستاندال بعنوان «**آل سنسى**»، حدا بالرائد المنظِّر للمسرح المعاصر أنتونان أرتو إلى أن يبحث فى الحياة نفسها عن «المسرح» الذى رفض المسرح أن يقدمه له، فانتهى به المطاف إلى قضاء آخر أيامه فى مصحة للأمراض العقلية [(١٢٩)].

إن أرتو يمثِّل فى تاريخ الأدب «حالة» فى سلسلة الشعراء المرجومين فى القرن العشرين، ترك بصمات واضحة فى حياة مجموعة من كبار المخرجين فى العصر الحديث أمثال روجيه بلان وجان لوى بارو وجوليان بيك رائد «مسرح الحياة»، ولا نعرف فى تاريخ المسرح المعاصر كاتبًا لم يتأثر بهذا الرجل ابتداء من بيراندللو.

* * *

---

(١٢٧) المرجع نفسه.

(١٢٨) المرجع نفسه.

(١٢٩) فى يناير ١٩٣٦ سافر أرتو إلى المكسيك وهو فى حالة إحباط شديد مما دفعه إلى تعاطى المخدرات والعقاقير الأمر الذى أدى به إلى أزمة جنون حادة عزل على أثرها فى إحدى المصحات. وقد كتب خلال تلك الفترة التى سبقت موته نصوصا تفيض مرارة.

لماذا أُخرج دراما من الحلم الحقيقى الذى قصصته عليكم قبل قليل؟ ألكى أثبت أن الحياة والمسرح شيئان؟ لا تذهبوا إلى المسرح واخلدوا إلى النوم.

(روجيه فيتراك)

الفصل السادس

روجيه فيتراك

(وحش الطفولة المقدس)

بعد النظرية، كان لابد من التطبيق، لذلك فبعد أرتو المنظِّر كان لابـد مـن روجيه فيتراك الكاتب المسرحى، لكى يضع موضع التنفيـذ آراء جـارى ويبـرز نظريات أرتو ومنشوراته حول المسرح.

والحقيقة أن أكثر الكتاب الذين تأثروا مباشرا بآراء ألفريد جارى هو روجيه فيتراك الذى لم ينتظر تأسيس مسرح ألفريد جارى، بل حاول قبل ذلـك أن يقـدم للجماهير العريضة أعمال ألفريد جارى ليس باعتباره كاتبا مسرحيا وحسب. ومـن ناحية أخرى، كان لا بد من روجيه فيتراك لنفهم أن أبوللينير قد فتح:

[بفضل المفاجأة: الأبواب على فلسفة فنية وجمالية جديدة (اسـتيتيكا) علـى النقيض من مسرح الشارع والمسرح الحر، يحمل لواءهـا آراغـون وريبيمـون ديسينى... إلخ][١٣٠].

قبل ظهور يونسكو كان هناك فيتراك الذى يعتبر:

[أول وريث مباشر لألفريد جارى فى مسرح الطليعة المعاصر][١٣١].

---

(130) BEHAR H., Le Théâtre Dada et surréaliste, Gallimard, 1979.
(131) PILLEMENT, Anthologie du Théâtre français contemporain, vol. I.

وعلى شاكلة يونسكو، يدخل فيتراك فى إطار المسرحية الهزلية البرجوازية (التقليدية) لكى يدمرها. ولقد سار فيتراك فى طريق المسرح الجديد، موليًا ظهره للتقاليد، فأدخل فى المسرح كل ما تستبعده هذه التقاليد.

ففى مسرحية **«الآثار»** جعل بعض الأحاديث الواقعية تجرى على سُلَّم حافلة، وفي **«الآنسة مصيدة»**، مزج بين الحديث العادى المبتذَل والإشارات الخفية:

[كل شيء يجرى كأن المُشاهد مدعوّ للجلوس فى قاعة الاستقبال بأحد الفنادق يختلس العبارات التى يتبادلها الموظفون والنزلاء][١٣٢].

أما مسرحية **«السم»** فيجرب فيها فيتراك نوعا جديدا، فهى دراما دون كلام، أو فصل بلا كلام، مثل الاسم الذى اختاره بيكيت فى ما بعد ليكون عنوانا لمسرحيتين له.

وفى مسرحية **«المصور»**، وهى من نوع الفودفيل التقليدى، نطّلع على نوعٍ من العبث أو اللامعقول بسبب ما يطرأ على شخصية المصور من تغيرات وتحولات.

وبعد أن فجر فيتراك الفودفيل، حاول أن ينقل على منصة المسرح حلمًا حقيقيًّا، وذلك فى مسرحية **«الدخول مجانًا»**، بل أكثر من ذلك، ففى مسرحية **«العابر»**، يدعونا طفل صغير إلى اختراق المرآة.

أما فى مسرحية **«أسرار الحب»**، وهى من أروع ما كتب فيتراك، فنحن أمام مسرح يعتمد على استثارة الجمهور واستفزازه. فالممثلون يكيلون له السباب لكى يُخرِجوه من سباته العميق، وسلبيته المطلقة، لكى يشارك فى العرض. والجدير بالذكر، أن هذه المسرحية جاءت ثمرة من ثمار الدادية والسريالية.

---

(١٣٢) مرجع سابق.. BEHAR H.

[فهى تحاول أن تكشف لنا فى جو الأحلام عن المسار الداخلى الذى ينخرط فيه عقلا حبيبين، كما تذكرنا بالعديد من الأفكار التجريبية فى ذلك العصر][133].

وبالمثل في «**فيكتور**» أو «**الأطفال يتولون السلطة**»، وهى أكثر أعمال فيتراك عبثا، نشاهد أمامنا محاولة تحطيم الفودفيل التقليدى عن طريق الوسائل الخاصة بفن المسرح:

[إن المؤلف يدخل عالم البرجوازية ويستقر فيه، ويتعلم عاداته، لكى يجيد تفجيره، فالمشاهد الذى جاء ليشاهد مسرحية هزلية تقليدية مضحكة، يشعر بالقلق فى البداية أمام تصرفات فيكتور الذى يستبد بالخادمة ويُرهبها، ويتذمر من الخضوع والتبعية، ثم يجد نفسه فى الفصل الثانى يتبع الطفل إلى عالَم من الأحلام، عالَم شائق جذّاب، ولكنه أيضًا مزعج كالكابوس][134].

إن فيكتور الطفل ينظر إلى عالم الكبار بقيمه وأخلاقياته، نظرة مجرَّدة من كل رحمة وشفقة، ويُدينُ هذا العالَم ويقضى عليه بالموت.

وجدير بالذكر أن هذه المسرحية فتحت الباب أمام المسرح الجديد بفضل شخوص جديدة، مثل الخادمة والقائد، وبما قدمته من مشاهد تتصف بالحرية المطلقة، والتنقل الدائم بين الهزل والمجون من ناحية، والرعب والفزع من ناحية أخرى، بالإضافة إلى منطق العبث واللامعقول الذى يميز العبارات الجاهزة (الكليشيهات)، وحدَّة اللغة وسورتها، والعنف الذى يتّسم به الإخراج.

وهكذا سخَّر فيتراك فى مسرحه العديد من الوسائل التى استخدمها من بعده كُتّاب المسرح المعاصر، ابتداءً من جان أنوى حتى يونسكو، وهو بنوع خاص مهد لـ"الفكاهة السوداء» التى تَسِمُ أعمال يونسكو.

---

(133) PRONKO L., Théâtre d'avant-garde, Denoel, 1963.
(134) BEHAR H., op., cit.

فى عام ١٩٦٢م، حينما أخرج جان أنوى مسرحية **«فيكتور» أو «الأطفال يتولون السلطة»**، أعطى أنوى لرائعة فيتراك الفرصة فى النجاح الذى لم تحققه قبل ذلك بثلاثة وأربعين عاما، وهذا دليل فى الوقت ذاته على التقدمية التى هى السمة الغالبة لهذه المسرحية التى سبقت عصرها بجيل كامل، فبصرف النظر عن موضوع المسرحية والقضايا التى تثيرها، يُعتبر فيتراك مجددًا فى اللغة المسرحية نفسها، وهو بهذا المنطق يُعتبر من أكبر رُوَّاد المسرح المعاصر[١٣٥].

* * *

(135) SERREAU G., Histoire du nouveau Théâtre, Gallimard, 196.

فى الكتابة، الحقيقة تكون شقيقة الحلم، فبنات الخيال والأشباح والأوهام تختلط فيها بالمخلوقـــات الحقيقية، ومن بين تلك المخلوقات يسهل علينـــا أن نعرف أن الشخوص الحبيبة تؤدِّى دورها، وهى تارة مثالية وتارة فى شكل جمادات.

(روبير ديسنو)

الفصل السابع

روبير ديسنو
وجلسات التنويم

يرتبط اسم روبير ديسنو بالمرحلة الأولى من الحركة السريالية، ذلك أن قدراته الخارقة بوصفه وسيطًا روحيًا، كانت وراء توجيه هذه الحركة نحو البحث في طبيعة المسار اللا عقلانى للتفكير. ويختلف ديسنو عن بروتون رائد السريالية وزعيمها، فإذا كانت طبيعة الريادة والزعامة تجعل من بروتون منظرًا ومقننًا، فإن ديسنو خيالىٌّ بطبعه، شاعرىٌّ بفطرته. ولعل هذا الاختلاف فى المشارب هو الذى أدَّى إلى طرد ديسنو من الحركة السريالية فى الثلاثينيات، مما جعله يمر بمرحلة من الاضطراب الشديد واليأس.

كان لديسنو تأثير كبير فى الحركة السريالية، حيث كان يقوم بدور الوسيط الروحى خلال جلسات التنويم التى كان ينظمها بروتون وزميله بيريه، كما كان ديسنو يتمتع بموهبة الكتابة التلقائية التى كانت إحدى القواعد التى يعتمد عليها السرياليون، كما كان أكبر شاهد حقيقى على عملية التفريغ الشعرى التى تتمثل فى الارتجال الذى تمليه الأحلام. إذ يرى ديسنو أن الكتابة الإبداعية فى أرقى حالاتها تخضع لما تمليه الأحلام، وهو فى ذلك يتفق مع أهداف السريالية من ناحية، ويمهد من ناحية أخرى لظهور يونسكو الذى يؤمن بهذه الحقيقة ويمارسها فى كثير من أعماله المسرحية.

المسرحية الوحيدة التى ألَّفها ديسنو كانت بعنوان «La Place de L'Etoile» **(موضع النجمة)**، كتبها عام ١٩٢٧م، ثم نشرها على مراحل عام ١٩٢٨م، ثم

كاملة فى عام ١٩٤٥م، وقد عُرضت المسرحية فى عام ١٩٤٩م، واسم المسرحية بالفرنسية يُوقِع فى اللبس، فكلمة «Paris» بالفرنسية تعنى «موضع»، وتعنى «ميدان» فى ذات الوقت، و«La Place de L'Etoile» تعنى فى اللغة الشائعة «ميدان النصر» المعروف فى باريس. ولكن العبارة هنا، وهى عنوان المسرحية، تعنى «موضع النجمة»، والمقصود بالنجمة هنا «نجمة البحر»، وهو الرمز الشاعرى لأحلام البطل ورغباته.

وتدور هذه المسرحية فى جو شاعرى إلى درجة كبيرة، أما الموضوع فهو رومانسى ولا معقول فى الوقت ذاته، فهذا الشاب ماكسيم يرفض أن يهب نجمة البحر الخاصة به (قلبه أو حبه) لأى إنسانة، ولكنه يَهَبُهَا لمن أحبَّها. غير أن هذه الفتاة تبدو متقلبة الأهواء غير مخلصة فى حبها، فلا تحافظ على النجمة، دليل ذلك أن أحد رجال الشرطة قدَّم النجمة للشابِّ ماكسيم، فقد عثر عليها فى الشارع[١٣٦].

وفى المشهد التالى نرى رجل الشرطة يتبعه صفٌ طويل من الشبان كل منهم يحمل نجمة بحر، وإذا بسيل من نجمات البحر يملأ الشارع ويعوق الحركة فيه.

والتشابه واضح بين هذا المشهد ومشهد الأثاث الذى يملأ شوارع المدينة فى مسرحية يونسكو «**المستأجر الجديد**»، وليس من المستغرَب أن يضيف ديسنو إلى مسرحياته عنوانا ثانويًا هو «**ضد مسرحية**»، ممهدًا بذلك لهذا النوع من المسرحيات التى مارسها يونسكو وغيره من كُتَّاب مسرح الطليعة فى الخمسينيات.

يثير ديسنو فى مسرحيته مجموعة من القضايا المحيرة، ولا ننسى أنه كان يتمتع بموهبة الكلام فى أثناء النوم فعلاً، وكان وسيطًا يتصل بالأرواح. شهد له بذلك زملاؤه من السرياليين.

---

(136) BRETON, A., *Le Manifeste surréaliste*, 1925.

أولى هذه القضايا تتعلق بشخصية أحد أبطاله، وهو جيرار الذى يعانى من ازدواجية غريبة فى الشخصية، فهو يعتقد أنه سبق له أن عاش حياة أخرى سابقة لحياته الحالية، وأن شخصًا آخر يشبهه كأنه شقيق له، كان يتردد على الأماكن نفسها ويعرفه الأشخاص الآخرون الذين يتعرفونه بسهولة، بعد غيبة عابرة لا يدرك كنهها ولا يعيها. ففى رأى ديسنو أن الأشباح موجودة بالفعل.

القضية الثانية التى يثيرها ديسنو تتعلق باستحالة الحب، فحينما يقدم ماكسيم قلبه إلى فابريس الفتاة التى اختارها، فإنها مع تقديرها لهذه الهدية، لا تستطيع أن تتقبلها:

[أخشى أن أفسدها (النجمة) وأنا أرقص، وأن أهشِّم أطرافها الهشَّة. كلاًّ، احتفظ بها أنت، فهى أفضل معك، ولا تغضب].

إن (فابريس) تتصرف كأنها تحت تأثير محظور أو محرَّم من المحرَّمات.

أما القضية الثالثة، المحيِّرة، التى تعرضها لنا هذه المسرحية، فهى تتمثل فى تكاثر نجمات البحر بشكل سرطانى فى الشوارع، بحيث أصبحت تعوق حركة السير، هذه الظاهرة الغامضة لا تقلُّ غموضًا عن الشخوص الذين يدخلون حجرة ماكسيم بطريقة تتعارض مع العقل والمنطق، لأنهم لا يدخلون من الباب ولا من النافذة.

كذلك من العسير علينا أن نفسر ما يفعله شخص آخر فى المسرحية يحتفظ بثعبان مشلول الحركة، يتحكم فيه بقوة صوته.

إننا أمام شخوص تتمتع بقوة سحرية، وفى الوقت ذاته تشعر كأنها تحت تأثير قوى يفوق طاقاتها، عالم أحلام، أو عالم كوابيس، كل شىء فيه ممكن، وكل العلاقات المنطقية مُلغاة، ذلك ما يقدِّمه لنا ديسنو وما يفتن السرياليين وكُتَّاب المسرح الحديث فى هذه المسرحية التى تُعتبر بحقٍّ مأساة الحب، ومرآة نطالع فيها

الكثير من ملامح «العجيب المدهش» كما نادى به أندريه بروتون مبدأ من مبـــادئ السريالية والمسرح الحديث فى الوقت ذاته.

وأخيرًا، فإن ديسنو كاتب مسرحى وشاعر، يُعتبر أحد كبار الكتـــاب الــذين يستوحون ما يكتبون من عالم الأحلام والكوابيس، وهو ما سنجده شائعًا عند كُتَّـــاب الطليعة فى الخمسينيات، وبنوع خاص عند أوجين يونسكو وبيكيت.

* * *

الفصل الثامن

أرمان سالاكرو (١٨٩٩-؟؟؟)
والكتابة على جميع المستويات

كان أرمان سالاكرو في شبابه صديقًا للسرياليين، كما كان وثيق الصلة باثنين من كبار مخرجي العصر هما لونيي بو وشارل دولان، ومع ذلك فلم يعرف النجاح إلاَّ عام ١٩٣٤م حينما عُرضت له مسرحية «**امرأة حرة**»، ثم جاءت مسرحية «**مجهولة آراس**» (١٩٣٥م) لتجعل منه أحد أعمدة الطليعة في ذلك العصر.

ويعتبر سالاكرو أن العمل المسرحي ما هو إلا نوع من التأمل في الوضع الإنساني، ومن ثم جاء مسرحه حافلاً بألوان العذاب والشقاء والمعاناة التي تحلُّ بالإنسان من كل جانب، دون أن يعرف لها معنًى أو مغزًى.

وفي عرضنا لأعماله المسرحية سنصرف النظر عن أولويات الأعمال، لأن الكاتب نفسه لا يتمسك بها كثيرا، ولا يجدها معبِّرة عنه تعبيرًا صادقًا.

كانت مسرحية «**امرأة حرة**» -كما أسلفنا- أولى المسرحيات الهامَّة في حياة سالاكرو، ودون أن نخوض في تحليل المسرحية، سنكتفي باستعراض بعض القضايا الهامَّة التي تضمنتها، وتدخل في إطار بحثنا، ونقصد بذلك ملامح الحداثة التي تمهِّد للمسرح الجديد.

ولعلَّ أهم القضايا التي تناقشها هذه المسرحية هي الصعوبة القصوى التي يصادفها الإنسان في محاولته الاحتفاظ بحريته، ولكه بمجرَّد أن يتنازل عنها يصبح مستبدًّا طاغيًا.

بعد ذلك بعام، كتب سالاكرو مسرحيته «**مجهولة آراس**»، التـــى نعتبرهـــا أجمل أعماله، ويكمن جمال هذه المسرحية فى الاستتارة والإدراك، اللذين يتوصـــل إليهما الإنسان وهو على مشارف الموت. وقد أعجب السرياليون وكُتّاب المـــسرح المعاصر فى هذه المسرحية بطابع التفكك والتشتت، الذى هو من سمات الأحلام.

فالمسرحية تعتمد فعلاً على رؤيا فى المنام تتجمـــع فيهـــا أشـــتات الحيـــاة، وتتواصل لتحقق وحدتها.

بهذه المسرحية بلغ سالاكرو إن لم يكن نهاية الطريق الفنـــى فعلـــى الأقـــلٍ مرحلة كبيرة منه، أو قمة من قممه، وقد عبَّر لونيى بو عن إعجابه بهذه المسرحية التى اعتبرها «منشور المسرح المنتظَر».

[**"مجهولة آراس**» تستمد قيمتها بنوع خاص من الطريقة الحديثة المبتكـــرة فى عرض دراما الإنسان الداخلية. فى حين أن مسرحية «**رجل كالآخرين**» تتضمن مغامرة سرية][١٣٧].

وتدور أحداث هذه المسرحية الثانية «**رجل كـــالآخرين**» علـــى مـــستويين: مستوى المأساة البرجوازية من ناحية، ومستوى الهوائية من ناحية أخرى. فـــالواقع أن الحياة البشرية من الغرابة بحيث توقع الناس فى الخلافات التى يـــسببها ســـوء الفهم، فهذا البطل يرى نفسه من خلال نظرة زوجته إليه، فلا يرى إلا صورة رجل عظيم، جدير بالإعجاب، ولكن رأيه الشخصى فى نفسه يختلف عن ذلك، ومن ثـــم فهو يعانى من هذه الازدواجية، ويصرخ فى زوجته معلناً ذلك:

[إن حبك موجَّه إلى شخص آخر، دعينى أكُن من أنا فعلاً].

مرة أخرى، نجد أنفسنا أمام هذه القضية التى تؤرِّق سالاكرو: الإنسان الـــذى يبحث عن حقيقة نفسه، ثم قضية عدم المواءمة بـــين الرجـــل والمـــرأة فـــى الحيـــاة الزوجية.

(137) LEMAITRE H., Dictionnaire Bordas de literature française, Bardas, 1985.

أما مسرحية «**الأرض كروية**»، فهى نقد لاذع للحياة فى البلاد ذات النظم الجماعية:

[لقد حققت هذه المسرحية نجاحًا عظيمًا، جزئيًّا، بسبب التشابه بين سافونارولا البطل وشخصية هتلر](١٣٨).

وفى مسرحية «**قصة مضحكة**»، التى تُعتبر من نوع الفارس الشائع فى مسرح الشارع، فيشيع فيها ما يتمتع به ويتميز به سالاكرو من القدرة على التفنن والاختراع.

وكما رأينا، فإن فن سالاكرو يغطى جميع مستويات الكتابة المسرحية، تلك المهنة التى يُعتبر متمكنًا منها، مالكًا لناصيتها، فنحن نجد عنده ملامح من الفودفيل ومن الدراما الطبيعية، ومن مسرح الشارع، ومن المسرح الفكرى، يسخِّر كل هذه الوسائل الفنية للتعبير عن عبث الحياة وعن موت الضمير فى الكون. حتى التمرُّد ضدَّ الظلم فى مسرحية «**ليالى الغضب**» أو النقد اللاذع فى مسرحية «**الأرخبيل الأسود**».

[لا يمكن أن ينجح حقيقة فى طرد اليأس والقنوط (...) ومن ثم كان لجوء سالاكرو الدائم إلى «قفشات» الفودفيل ومسرح الشارع](١٣٩).

وأخيرا، إذا كانت وسائل سالاكرو الفنية، وبخاصة طريقة الرجوع إلى الوراء (فلاش باك)، جعلت منه فى ذلك العصر أحد رواد الطليعة، فإن:

[اهتمامه بذوق الجمهور التقليدى قد حال دون انطلاقه فى البحث والحداثة](١٤٠).

* * *

---

(138) VAN TIEGHEM ph., Dictionnaire des literatures, t. III, R. U. F. 1968.
(139) LEMAITRE H., po., cit.
(140)SIMON A., Aictionnaire du theater français contemporain, Larousse, 1970.

الفصل التاسع

بابلو بيكاسو
(العودة إلى البساطة الأولى)

أشهر فنان فى القرن العشرين، وشخصية فريدة فى عصره، فمع أنــه ظــل وثيق الصلة بالتكعيبية التى كان وراء ظهورها إلى النور، وكانت هى وراء تحقيق شهرته ومجده، ظل بيكاسو فنانًا مستقلاً عن المدارس الفنية كافة، كما أن عبقريتــه الخلاّقة، الساعية دومًا إلى التحديث والتجديد، هى سمة العصر الذى نعيش فيه.

وإذا أردنا أن نتتبع حياة بيكاسو الفنية، وجدنا أنه نشأ وترعرع فــى مدينــة برشلونة بإسبانيا، حيث كان يتردد على ملهى «القطط الأربع» الذى كــان مركــز البوهيمية الأدبية والفنية فى ذلك العصر، وارتبط فيه بأصــدقائه، ومــنهم متــرجم حياته سابارتيس.

ومنذ مطلع القرن (١٩٠٠م) انتقل بيكاسو إلى باريس عاصمة الفنون، حيث أمضى عدة سنوات فى عسر وبؤس. ثم تعرف إلى عدد كبير من الكتــاب، مــنهم ماكس يعقوب ورينال وسالمون. وفى عام ١٩٠٥م، بدأت علاقته بالــشاعر غيــوم أبولينير الذى أصبح من فوره الداعية إلى فنه والمدافع عنه. وخلال أعوام الحرب العالمية الأولى (١٩١٤-١٩١٨م) انتقل بيكاسو إلى مدينة روما بــصحبة الكاتــب والشاعر كوكتو. وفى عام ١٩١٧م تعاون مع فرقة الباليه الروسى التى كانت فــى أوج مجدها[١٤١].

---

(141) CHARMET R., Dictionnaire de l'art contemporain, Larousse, 1965.

والحقيقة أن بيكاسو يهمُنا هنا بوصفه كاتبًا مسرحيًّا، ففى فترة من فترات الكسل والخمول كتب بيكاسو مسرحية بعنوان **«الرغبة بشقٍّ الأنفس»**، قام بتمثيلها فى بيته بعض أصدقائه، منهم سارتر وسيمون دى فوار وميشيل ليريس وألبير كامو. ثم قام بإخراجها جان جاك لوبيل عام ١٩٦٧م.

وقد عرَّف بيكاسو نشاطه الفنى على النحو التالي:

[حياتى الفنية كلها لم تكُن سوى صراع دائم ضد الرجعية وضد الموت فى الفن].

ثم تَعمَّق فى التعريف، بمناسبة قيامه بزيارة معرض رسوم للأطفال، حيث قال:

[فى سنهم، كنت أرسم مثل رافائيل. ولكن كان لا بد لى من حياة كاملة لكى أتعلم أن أرسم مثلهم].

ولعل فى هذه العودة إلى البساطة الأولى، إلى الفردوس المفقود، تعبيرًا مؤثرًا عن مأساة الحضارة فى القرن العشرين.

وإذا عدنا إلى المسرحية وجدنا أنها تتألف من ستة فصول، وتعرض لنا مجموعة من الشخوص، على حد تعبير ريمون كينو الذى شارك فى عرض المسرحية فى بيت المؤلف:

[يصلون فى أغلبهم إلى ارتفاع أصابع القدم][١٤٢].

عشرة شخوص أو عشرة رموز، القدم الكبرى (الشخصية الرئيسة) والفطيرة وابنة عمها، وكلبان تونو، والصمت، والقلق السمين، والقلق النحيف، والستارتان. تقوم القدم الكبرى بكتابة رواية تتجاوز صفحاتها ٣٨٠٠٠٠ صفحة (ثلاثمائة

(142) QUENEAU R., Bâtons, chiffres et letters, Paris, Gallimard 1965, coll.» Idées».

وثمانين ألف صفحة)، والجوُ برد شديد، فالأقدام تئنُ من الألم. وهذه الفطيرة تـأتى لزيارة القدم الكبرى، ويشكو الجميع.

وهاهو القلق السمين والقلق النحيف يتبادلان اعترافات الحـب، فـى حـين تشرح القدم الكبرى مشاعرها للفطيرة.

فى الفصل الرابع نشاهد جميع الشخوص فوق المنصة، تـضرب بأقـدامها. يتحرقون جميعًا شوقًا إلى كسب الجائزة الكبرى، والجميع يكسبون.

هذه المسرحية الغريبة لا تتضمن شاعرية تلقائية وحسب، إنما تعرض لنـا لوحات تتحدث فيها الشخوص بلغة متحررة من كـل الأعـراف والتقاليـد حـول قضاياها التى تتلخص فى حب القدم الكبرى للفطيرة وغراميات القَلَقَيْن. ولا تهمـل المسرحية العالم الخارجى، كما يشير إلى ذلك أندريه بروتون:

[نلمح فيها أصداء «للظروف العسيرة» التى كانت سائدة فى الـبلاد خـلال شتاء عام ١٩٤١م، البرد والجوع اللـذين عاناهمـا بيكاسـو وعاناهمـا النـاس جميعًا](١٤٣).

كذلك تشير المسرحية إلى القضايا الكبرى فى الأدب الإسباني:

[فى هذه المسرحية يتعرض بيكاسو للموضوعات الكبـرى التـى يعالجهـا الأدب الإسبانى، وتتلخص فى قضيتين هامتين: الجوع والحب](١٤٤).

إن هذه المسرحية التى كتبها بيكاسو بين الرابع عشر والسابع عشر من شهر يناير عام ١٩٤١م تُعتبر شاهدًا من الشواهد الأخيرة على الحركة السريالية، وهـو عمل حافل بالفكاهة التى تعتمد على طرائق الكتابة السريالية، كما أنهـا تتـضمن الكثير من الجرأة الجنسية، وتشتمل على ألعاب لغوية تقوم على العبارات الجـاهزة

---

(143) PICASSO P., Le Désir attrapé par la queue, Paris, Gallimard, 1945, coll., « Métamorphoses».

(144) BEHAR H., Le Théâtre Dada surréaliste, Gallimard, 1979.

(كليشيهات) الممسوخة المشوَّهة، وعلى توافقات صوتية حقيقة بأن تثير إعجاب الكتاب الطليعيين، وبخاصة أوجين يونسكو.

المسرحية الثانية التى كتبها بيكاسو بعنوان **«الأربع البنات»**، تُعتبر النقيض المعارض فى فترة ما بعد الحرب للمسرحية الأولى.

وأول ما يلفت النظر فى هذه المسرحية أن طابع السريالية الغريب فيها أكثر من سابقتها. وتعتمد المسرحية على جانبين متوازيين: جانب حركى، وجانب كلامى، لا يلتقيان إلا فى القليل النادر(١٤٥).

[الخط الحركى يُدخِلنا فى عالم الطفولة الطاهرة بما يحفل به من ألعاب، مثل الرقص والجرى وألعاب الاستخفاء، يذكِّرنا بجوٍّ الجنِّيات الأخَّاذ، ولا نستغرب أن نرى مطرًا من الدموع](١٤٦).

فهذه عنزة تقوم الفتيات بمداعبتها وملاطفتها، ثم ذبحها، مشاهد سحرية، ثم يظهر حوض لتربية الأسماك وسط المنصَّة.

وفى المشهد الثانى تظهر لنا الفتيات فى ضوء القمر، اثنتان منهن تشعرن بالرهبة من الليل، يقمن بالاستحمام فى بحيرة. ويرقصن مع العنزة التى عادت إلى الحياة من جديد، فى جوٍّ تحفُّ به النجوم والقمر والصراصير والضفادع والبلابل.

لكن البنات لا يكتفين بالضحك والغناء، بل يتكلمن أيضًا:

[ولغتهن تارة تكون شاعرية، وتارة ماجنة، أشبه بنبات متسلق، أو شهرة شهوانية](١٤٧).

وتتكلم البنات ليعبِّرن عن الطبيعة، الطبيعة بأسرها، والعوالم كلها.

---

(145) Dictionnaire des Oeuvres contemporaines, Laffont-Bompiani, 1968.
(146) BEHAR H., op., cit.

(١٤٧) المرجع نفسه.

[فيض من الكتابة التلقائية، حيث الصورة تتلاحم، بلا نظام ولا ترتيب][148].

في هذا العالم الذى صاغه بيكاسو لا للتأثير ولا للإثارة، وإنما للإيحاء.

[هذه الروح الطفولية المتدفقة تطغى على المسرحية كلها، إنها تمجيد للمعانى المفقودة التى يعتزُّ بها بيكاسو: الطهر والنقاء والبراءة، والإبداعية التى لا تحدُّها حدود فى عالم الأطفال][149].

ولا يفوتنا أن نشير إلى سمات التصوير المعاصر ومسرح اللامعقول اللذين يلتقيان فى رفضهما للعناصر القصصية، والمعانى المتتابعة الواضحة، وحدبهما على عوالم الأحلام والرؤى، بما تحفل به من فوضى وخلط، وصور شاعرية هى فى الحقيقة كما عبَّر عنها (مارتان أسلان):

[التصوير المادى للواقع العميق لنماذج الوعى المستفيق والوعى الباطن][150].

* * *

---

(١٤٨) المرجع نفسه.
(149) MAROWITZ CH., Picasso, Les Quatre Petites Filles, Gallimard, 1968.
(150) ESSLIN M., Théâtre de l'absurde, Buchet/Chastel, 1977.

الخاتمة

يتضح مما أسلفنا أن المسرح الجديد يندرج تحت روح المعارضة التى تُعتبر من الصفات البارزة فى المجتمعات المعاصرة، ويعتمد هذا المسرح الجديد على سلسلة من الإدانات-أو الاتهامات الموجهة ضد الأعراف السائدة.

فبادئ ذى بدء، يرفض الكُتَّاب الجدد الانتماء إلى أى مذهب، أو الالتزام بأى فلسفة. فهم يستبعدون الأدب الهادف، وبصفة عامَّة يستنكرون الاهتمامات التى تخرج عن إطار الفن. لقد أدار المسرح الجديد ظهر المِجَنِّ للتقاليد الراسخة، فهو يرفض الميلودرامات السياسية الواقعية من نوع المسرحيات التى كتبها سارتر، كما يرفض مسرحيات البولفار، أو مسرح الشارع، أو مسرح الشبَّاك، وبالمثل يدين المسرح الحديث الدراما الدينية، التى كتبها كلوديل، والمسرحيات المتفائلة من نوع مسرحيات جان جيرودو.

وبالمثل، يعبِّر المسرحيُّون الجدد عن احتقارهم للمذهب الواقعى، الذى يهدف إلى تحرِّى الدقة فى تصوير الحياة اليومية، فى حين أنهم يرون أن الفن ينبغى أن يحل رموز الواقع. فهذا بيكيت يندِّد:

[بالفن الواقعي: «تلك القوائم والكشوف من السطور والأسطح، وابتذال أدب التعليم الذى لا يساوى شيئًا»][١٥١].

كذلك يحمل المسرح الحديث على المسرحيات التى تعتمد التحليلات النفسية فهو يرفض:

[الألغاز التى تطلب حلولا (...) والشخوص الواضحة][١٥٢].

---

(151) BECKETT S., Proust, Londres, Chatto and Windus, 1931.
(152) IONESCO, Notes et Contre-Notes, Gallimard, coll. « Idées", 1962.

وبالمثل مبدأ السببية، ليس له مكان في المسرح الجديد، فأى عمل يمكــن أن يرجع إلى عدة أسباب متناقضة فى ظاهرها، إذ أن المنطق التقليدى أصبح ممجوجًا ومرفوضًا، لأنه ينكر التناقض وتعدُّد الأسباب.

إن روح المعارضة فى المسرح الجديد تذهب إلى حد رفض «الأدب» الذى يعتمد على النصوص، فهو يحمل على البلاغة أو الأسلوبية التى تمثِّل أحد أعمــدة المسرح الكلاسيكى، فالمسرح الجديد يهتمُّ بجوهر المسرح، بالمسرحانية كما أسلفنا، التى تقدِّم الكثير من وسائل التعبير التى لا تمثِّل فيها اللغة البشرية إلا وجهًا واحدًا.

قصارى القول: يتلخص موقف المسرح الجديد فى مقاطعة الماضى، الــذى مضى وقته، ولم يعد يجارى العصر، فها هم الكتاب المُحدَثون يُــدينون الوســائل التقليدية العقيمة التى تتَّسم بالسذاجة والبساطة، والبناءات المستهلَكة المصطنَعة.

ويتميز ما يكتبه هؤلاء المُحدَثون من كُتَّاب المسرح، بإهمال الأُبَّهــة التــى تشيع فى الإخراج، فهم يجتهدون فى جعل المسرح فنًا خالصًا، بشكل مُطلَق، كمــا فعل تريستان تزارا فى مسرحية **«منديل من السحب»**، حينما ألغى خلفيات المسرح (الكواليس)، وأغلق منصَّة التمثيل، كاشفًا عن جميــع التغييــرات التــى يُجريهــا الشخوص، وجعلها تتمُّ على مسمع ومرأى من المشاهدين، كاشفًا بذلك النقاب عــن الأساليب المسرحية، وكما فعل أنتونان أرتو حينما حاول خلق مسرح كامل شــامل يعتمد اعتمادًا كاملاً على الممثلين أنفسهم.

وإذا كان أرتو لم يغيِّر من وسائل المسرح الشرعية، وإذا كان لــم يــسخِّر وسائل جديدة، فقد جعل لهذه الوسائل صدًى جديدًا، وذلك بتغييــر أماكنهــا داخــل المجموعة، وباستغلالها إلى أقصى حدود طاقاتها. كــان أرتــو يحتــرم الوســائل التقليدية، ومن هذه الزاوية ظل أدبيًا يهتم بالنص، أما الثورة الحقيقية التــى تمثلــت فى اكتشاف وسائل جديدة، فقد كانت من صنع الدادية التى رفضت كل اعتبار فنى، وألغت الأولوية التى كان يتمتع بها النص فى المسرح، وأقامت العرض المسرحى على أسس جديدة، هى – باختصار شديد– العلائق المباشرة بين الممثل والمشاهد.

وإذا كانت الدادية حركة سلبية، فإن السريالية بعد مرحلة الهدم الدادية، حاولت أن ترسم طريقًا جديدًا، باستخدام وسائل فنية يسخِّرها المسرحيُّون الجدد فى تجربتهم الجديدة. فالسرياليون يرون، كما يرى كتاب المسرح الجيد، أن الفكاهة أمضى سلاح لزلزلة نير النفاق والتملق. ذلك لأن الكاتب الفَكِهَ يحاول أن ينفصل عن الحياة ليحكم عليها من موقع المشاهد. فالحقيقة أن الحياة الواقعية تفقد طابعها الجادَّ وتصبح مادة للسخرية لمن يستطيع أن ينظر إليها دون اكتراث. فالفكاهة إذن تتطلب نوعا من عدم الاهتمام بالواقع الخارجى للأشياء، إنها وجهة نظر الإنسان الذى يطالع لغط العالم واضطرابه من برجه العاجى، أو من شرفة منزله.

ولكن الزراية بكل الأعراف تقضى بالضرورة إلى التمرد على النظام القائم، وإلى رفض التحيزات الاجتماعية والأفكار المسبقة والانضواء تحتها.

وإذا كانت الفكاهة هى المبدأ الأول، فالمبدأ الثانى هو المفاجأة أو الدهشة، وهو مبدأ سريالى وطليعى فى ذات الوقت، فالحركتان تركزان على فكرة المطابقة الشاملة، «فكل شىء يشبه كل شىء، وكل شىء يجد صداه وسببه وقرينه ونقيضه فى كل مكان»، كما يقول الشاعر العظيم بول إيلوار.

الحركتان تريان الدهشة فى الشىء العادى اليومى المبتذَل، كما تريان أن الشىء الغريب الخارق عادى سهل المنال.

فى هذا العالم الغريب تبدو الأحداث الخارقة عاديَّة للغاية، ولا مكان للعقلية النقدية، وتختفى التناقضات، ذلك هو العالم المسحور، عالم السرياليين الذين يبتعدون عن عالم الواقع لكى يلجأوا إلى عالم الرؤى والأشباح والأطياف، لأنه «فقط على مشارف الخيال، فى تلك النقطة التى يفقد فيها الإنسان السيطرة على نفسه، تتهيأ كل الفرص أمام أعمق الانفعالات الإنسانية لتعبر عن نفسها».

ثم يأتى الحلم مبدأ ثالثا، للسرياليين، وهو فى الوقت ذاته مصدر من مصادر الإلهام التى يعتمد عليها كُتَّاب المسرح الجديد.

فهذا جيرار دى نيرفال بوصفه رائدًا من رواد السريالية، يثبت من خلال إنتاجه الأدبى، أن للخيال أيضًا نصيبًا كبيرًا من الواقع، لا يقل عن نصيب اليقظة. ويرى نيرفال أن الأحلام تسمح للإنسان بالتوغل فى ذاته والوصول بذلك إلى المعرفة الكبرى.

الحلم إذن وسيلة للمعرفة كالتفكير الواعى سواء بسواء، وينبغى دراسته بهذا الاعتبار.

كذلك، فإن السريالية «هى أيضًا محطمة القيود» وهى فى ذلك شبيهة بالطليعة. إن ما يَسِمُ الأحلام من التفلك والغرابة يقود إلى التفكير فى المرضى النفسيين، الذين يقدمون لنا بعالمهم الخاص إمكانيات عظيمة لمعرفة أنفسنا. إن هؤلاء المرضى الذين أداروا ظهورهم للحياة الخارجية يعرفون عنها أكثر مما نعرف، فالواقع أن الخيال فى عالم هؤلاء المرضى هى السيد المسيطر، فعقولهم تنتقل فى خفة ورشاقة بين المتناقضات والأشتات التى تبدو كذلك لرجل الشارع وحسب. إنهم ليسوا متلائمين مع الحياة اليومية، ولكنهم واثقون في عالمهم ثقتنا في عالمنا، ومن ذلك أن إيرنست جينجينباش فى رسالة له إلى أندريه بروتون يذكر فيها رده الذى وجَّهه إلى الطبيب الذى أراد أن يصرفه عن مخاطر «الكتابة التلقائية»، يقول ردًّا على تحذير الطبيب: «إننى أفضِّل مساراتى الفكرية اليائسة البائسة على مسارات الوعى المنطقية العاقلة».

عن طريق هذه الوسائل الفنية المختلفة التى تمثل مبادئ السريالية وعن طريق إهمال كل نشاط واع مقصود، أى فى حالات الحلم والجنون، يتجلى اللاوعى أو الباطن بشكل عفوى تلقائى، وحينئذ يسمح للكتابة التلقائية بنقل رسائله.

ولكن الاستغراق فى مثل هذه الحالات يقضى بالابتعاد عن ملاحقات العالم الخارجى. إن فيليب سوبو وأندريه بروتون تدربا بهذه الطريقة، وأتاحا لباطنهما فرصة التحدث ليملى عليهما ما كتباه معًا، وكانت الثمرة هى مسرحية «**المجالات المغناطيسية**» كما أسلفنا، التى لم تكن سوى «أول تطبيق لهذا الاكتشاف».

كانت فترة الإنتاج المسرحي فى الخمسينيات فترة متميزة، سبقت خبرة الإنسان وتجاربه فى ذلك العصر. لقد ذاعت شهرة بيكيت ويونسكو وآداموف وجينيه وأصبحوا جزءًا لا يتجزأ من بنية المجتمع الاستهلاكى الجديد، وهنا يعنُّ لنا سؤال: تُرَى هل هؤلاء الكتاب طواهم المجتمع الجديد؟ هل هضمتهم سوق العرض كما تهضم أى سلعة؟

الحقيقة أن الروح الهجومية التى وسمت المسرح الطليعى، لا تزال قائمة، غير أننا من فرط التعرض لها، فقدنا الإحساس بقوتها وفاعليتها.

[إن القوة الهجومية فى هذه المسرحيات لا تزال قابعة فيها، غير أن أحاسيسنا تبلدت بحيث لم نعد نشعر بها][١٥٣].

ومنذ سنوات بدأ الحديث عن التلقائية فى جميع مجالات الحياة: السياسية والإدارية والثقافية والمسرحية، وفى ما يتعلق بالمسرح، تعنى هذه الكلمة التحول من المسرح المنظم المقنن إلى فن مسرحى يضرب جذوره فى أعماق الحياة اليومية عن طريق وسائله الفنية الجديدة، حتى إن كتَّاب المسرح الجديد لم يعودوا يحملون هذه الصفة. إن يونسكو وبيكيت لم يعودا كاتبين طليعيين، وإنما اندرجا فى قائمة الكلاسيكيين، وإذا كانت كلمة الطليعية قد مضى وقتها، فإن نفرًا من الكتّاب الجدد أصبحوا ينتمون إليها، نذكر منهم: دورا وساروت وبانجيه ودوبيار. ومع ذلك فهؤلاء الكتاب هم فى الأصل روائيون لم يحققوا على خشبة المسرح ما حققه بيكيت ويونسكو من نجاح.

وغنىٌّ عن البيان أن المخرجين المسرحيين هم الذين يتولون الآن توجيه الفن المسرحى نحو تجارب جديدة، منها تجربة «مسرح الرعب» التى هيأ لها آرابال مع توبور جودورو وسكى وآخرين.

---

(153) DUVIGNAUD J. et LAGOUTTE J., Le Théâtre français contemporain, coll. «tt» Larousse, 1974.

ولعل أشهر تجربة مسرحية جديدة هي تجربة «مسرح الحياة» التي بدأها جوليان بيك وزوجته.

بالنسبة إلى سائر هؤلاء المسرحيين الذين هم في حقيقة الأمر من تلامذة أنتونان أرتو والدادية والسريالية، فإن العرض المسرحي يهدف إلى تحرير قوانا الكامنة القابعة في الأسر، والحقيقة أن «مسرح الحياة» يشترك مع مسرح الطليعة في تبني بعض المنطلقات من مثل التمرد والصدمة والحلم، ولكن لا ينبغي أن يقودنا ذلك إلى وجود تشابه كامل أو تقليد بين التجربتين، لأنه على الرغم من نقاط التشابه فهناك نقاط خلاف كبيرة بين المسرحيين، فعلى سبيل المثال، وعلى الرغم من حملة المسرحيين على اللغة والبلاغة، فإن يونسكو وبيكيت وزملاءهما يهتمون باللغة. بل ويضفون عليها قيمة رمزية، الأمر الذي لا وجود له بالمرة في تجربة جوليان بيك مدير «مسرح الحياة».

لقد ألقت فرقة «مسرح الحياة» الاضطراب في الأوساط المسرحية في الوقت الذي بدا فيه أن مسرح طليعة الخمسينيات وتجربة برخت الثورية قد مضى وقتها، ولعل الشبه كبير بين تجربة «مسرح الحياة» وتجربة «مسرح الأحداث» Happening، مع أن التجربة الأخيرة لم تستطع بعد أن تجعل لها منهجا متكاملا يجمع القوى شبه الوحشية التي تسعى لتفجيرها.

وفي ختام هذا البحث، يمكن أن نؤكد على حقيقتين اثنتين: الأولى هي أن مسرح العبث كغيره من الموجات المسرحية ما هو إلا مغامرة جديدة -لعلها المغامرة الكبرى- في تاريخ هذا الفن، محاولة لتخليص منصة التمثيل من الأعراف والتقاليد التي مضى وقتها وران عليها الدهر.

أما الحقيقة الثانية فهي أنه منذ الآن وحتى جيل قادم، سوف يظهر نوع جديد من المسرح لكي يحل محل هذا المسرح الحديث وينقض معاييره وقواعده التي استقرت، ولعل خير ما نختم به هذا البحث سطور من قاموس المسرح الفرنسي المعاصر يحلل فيها ألفريد سيمون هذه الحقائق، ويلخص فيها التجربة المسرحية المعاصرة:

[لقد جعلت أحداث مايو ١٩٦٨م الحاجة ملحَّة إلى المشاركة وإلـــى الذاتيـــة. ففى نظر المعارضين يختلط الجمهور الجديد بجمهور المجتمع المعزول، جمهـــور المستهلكين. والمسرح لم يخلق للتسلية، ولا لبث الطمأنينة، بل على العكـــس مـــن ذلك، فقد وُجد لكى يثير القلق ويستثير ويوجه سياســـيًّا، لا عـــن طريـــق توزيـــع المذاهب الجاهزة، وإنما ليحثّ الجماهير على المعارضة، ومن ثم كان السعى إلـــى تضمين العرض المسرحى الحركية أو الدينامية الجماعية، وإلـــى إلغـــاء الفـــصل التقليدى القائم بين الممثل والمشاهد، وإلى إتاحة الفرصة للممارسة التلقائية الخلاَّقة وروح النقد. هذا الاتجاه المسرحى يرجع فنيًّا إلى أنتونان أرتو، أما مـــن الوجهـــة العلمية فهو متأثر بالبحوث النفسية والدراسات الاجتماعية الحديثة. فمسرح الأحداث Happining وثيق الصلة بالدراما النفسية والدراما الاجتماعية، وهو يعلن أن «العالم فوق منصة تمثيل» كما يدعو إلى إعادة النظر فـــى المـــسرح بوصـــفه مؤســـسة اجتماعية. وهذا النوع من المسرح هو أيضًا «ضد-مـــسرح»، ومـــسرح الطليعـــة حينما ظهر فى الخمسينيات كان يحمل أيضًا هذه الصفة، غير أن القـــائمين اليـــوم على شئون المسرح يسعون للوصول إلى أبعد من ذلك، إلى تجاوز يونـــسكو عـــن طريق تدمير البناء والأشكال المسرحية المعروفة، وتجاوز برخت عن طريق طبع العمل المسرحى بالسياسة الهمجية. إنهـــم يـــرددون دعـــوة الـــشاعر لوتريـــامون ويضيفون إليها أن «المسرح سيكون من صنع الجميع». لقد تمكن المسرح من ســـد الثغرة التى كانت تفصله عن الفنون الأخرى، وتجعله متخلفا عنها، وها هو ذا قـــد بلغ الحد الذى لم يبقَ أمامه من بعده إلا أن يذوب فى الواقع وينصهر فيه][١٥٤].

* * *

---

(154) SIMON A., Dictionnaire du theater français contemporain, Larousse, 1970.

المراجع والمصادر

١ - المسرحيات:

(1) APOLLINAIRE G., Les Mamelles de Tirésias, éd. du Bélier, Paris, 1946.

(2) ARAGON, L., et BRETON A., Le trésor des Jésuites in Variétés, No. hore série: Le surréalisme en 1929.

(3) ARAGON-BRETON, Le Trésor des Jésuites, 1927-1929. poétique d'Aragon, Livre-Club Diderot, t. IV, in Oeuvre.

(4) ALBERT-BIROT P., Larountala. Paris, Editions Sic, 1919.

(5) Id., Grabinoulor, Dénoël. Paris, 1933.

(6) CORNEILLE P., Le Cid, Larousse, 1952.

(7) DESNOS R., La place de l'Etoile, Gallimard, 1978.

(8) GOLL Y., Mathusalem. Ed. de la Sirène, Paris, 1923.

(9) JARRY A., Tout Ubu. Paris, Le Liver de poche, 1962.

(10) MOLIERE, Tartuffe. Larousse, 1860.

(11) PANSAERS C., Les Saltimbanques, in Résurrection, deuxième année, No. 5, Namur, 1918.

(12) PICASSO P., Les Quatres Petites Filles. Gallimard, 1968.

(13) Id., Le Désir attrapé par la queue ... in L'Avant-Scène théâtre, No. 500, août 1972.

(14) RIBEMONT- DESSAIGNES G., Théâtre (L'Empereur de Chine, Le Serin Muet, Le Bourreau du Pérou). Gallimard, 1966.

(15) ROUSSEL R., Impressions d'Afrique, Paris, Lemerre, 1910.

(16) Id., Locus Solus, Paris, Lemerre, 1914.

(17) , L'Etoile au front, L'Avant-Scène, No. 476, 15 juil. 1971.

(18) Id., La Poussière de soleil. Paris, Lemerre, 1926.

(19) SATIE E., Le Piège de Méduse. Paris, Galerie Simon, 1921.

(20) TORMA J., Coupures, suivi de Lauma Lamer, Pérou éditeur, Paris, 1926.

(21) Id., Le Bétrou. Collège de Pataphysique, 1955.

(22) TZARA T., Oeuvres completes (La Première Aventures céleste de M. Antipyrine, La Deuxième Aventure céleste de M. Antipyrine, Nouchoir de nuages. Flammarion, 1975.

(23) VITRAC R., Les Mystères de l'Amour, Paris, N. R. F.,1924, coll. " Une Oeuvre, un portrait ", repris dans R. Vitrac, Théâtre, t. II, Paris, Gallimard, 1948.

(24) Id., Vistor ou Les Enfants au pouvoir, Paris, Denoël, repris dans R. Vitrac, Théâtre, Paris, Gallimard, 1946.

(25) Id., Théâtre, t. III, Parus, Gallimard 1964, (contient: (Le Peintre, Mademoiselle Piège, Entrée Libre, Poison, L'Ephémère, La Bagarre, Médor.)

٢ – كتب النقد:

(1) ADAMOV A., L'Aveu, Paris, Sagittaire, 1946.

(2) Id., Ici et Maintenant, Gallimard, 1964.

(3) Id., L'Homme et l'Enfant, Souvenir, Journal, Paris, 1968.

(4) Id., Théâtre II, Paris, Gallimard 1955.

(5) APOLLINAIRE G., Chroniques d'art (1902-1918). Paris, Gallimard, 1960.

(6) ARAGON L., Anicet ou le panorama, Paris, Gallimard, 1921.

(7) Id., Traité du style, Paris, Gallimard, 1928.

(8) Les Collages, Paris, Hermann, 1965.

(9) ARTAUD A., Oeuvres completes, Paris, Gallimard, Tome I, 1956, Tome II, 1961.

(10) 10- BARTHES R., Théâtre Populaire, No. 8, 1er mars, 1956.

(11) 11-BECKETT S., Dante ... Bruno ... Joyce, in Our Examination round his Factification for Incamination of Work in Progress, Paris Shakespeare et Cie, 1929.

(12) 12-Id., Proust, Londres, Chatto and Windus, 1931.

(13) 13-Id., Three dialogues, Transition Forty-Nine, Décembre, 1949.

(14) 14-BEHAR H., Jarry, le monster et la marionette, Larousse, coll. "Thèmes et text ", 1972.

(15) 15- BEHAR H., Le Théâtre Dada et Surréaliste, Gallimard, 1979.

(16) 16- BOISDEFFRE P., Les écrivains français d'auiourd'hui, PUF, 1979.

(17) 17- BRETON A., Les Pas perdus, Paris, Gallimard, 1924.

(18) 18- Id., Point du Jour, Paris, Gallimard, 1934.

(19) 19- pl Anthologie l'humour noir, Paris, Sagittaire, 1940.

(20) 20- Id., Manifestes du surréalisme, Paris, Pauvert, 1962.

(21) 21- Id., Le Surralisme et la peinture, Paris, Gallimard, 1965.

(22) 22- CHASSE C., Dans les coulisses de la ploire: d'ubu Roi au Douanier Rousseau. Paris, N. R. C., 1947.

(23) 23- CORVIN M., Le Théâtre nouveau en France. Paris, P. U. F., 1963, coll. " Que sais-je".

(24) 24- DHOMME S., Des auteurs à l'avant-garde du Théâtre, dans Cahiers Renaud-Barrauit, No. 13, Octobre 1955, coll. L'Action théâtrale.

(25) 25-DOMENACH J. M., Le retour du tragique, Seuil, Paris. 1967.

(26) 26-DORT B., Théâtre Populaire, 1er Mai, 1956.

(27) 27-Id., Théâtre public, éd. du Seuil, 1967.

(28) 28-DUPLESSIS Y., Le surréalisme, PUF, 1950.

(29) 29-DUVIGNAUD J., et LAGOUTTE J., Le Théâtre contemporain culture et contre-culture, Larousse, coll. "tt" 1974.

(30) 30-FERRY J., Une etude sur Raymond Roussel. Paris, Arcanes, 1953.

(31) 31-GROSSVOGEL D., Four Playwriths and a prostscript, Cronell University Press. 1962.

(32) 32-IONESCO E., Notes et Contre-Notes, Gallimard, 1962.

(33) 33-Id., Entretiens avec Claude Bonnefoy, Belfond, 1966.

(34) 34-Id., Journal en miettes, Mercure de France, 1967.

(35) 35-Id., Présent Passé ... Passé Présent, Mercure de France 1968.

(36) 36-Id., Découverts, Genève, Albert Skira, 1969

(37) 37-JACQUART E., Le Théâtre de dérision, Gallimard, 1974.

(38) 38-JOTTERAND F., Georges Ribemont-Dessaigns. Seghers, 1966.

(39) 39-KOTT J., Shakespoare notre contemporain, Payot, Paris, 1962.

(40) 40-LACOTE R., Tristan Tazara. Paris Seghers, 1952.

(41) 41-LAMONT R., La farce métaphysique de Samuel Beckett, in "Samuel Beckett, configuration critique 8" 1964.

(42) 42-LEBEL J. J., Entretiens avec Julian beck et Judith Malina, Living Théâtre, Belfond, 1969.

(43) 43-MAGNY O., Samuel Beckett et la Farce métaphysique, dans "Cahiers Renaud-Barrault" No. 44, Octobre, 1963.

(44) 44-MARCEL G., La Crise du Théâtre et le crepuscule de l'human- isme, dans La Revue théâtrale, No. 39, 1958.

(45) 45-MIGMON P., Le Théâtre contemporain, Hachette, 1969.

(46) 46-ONIMUS J., Beckett, coll. Les écrivains devant Dieu, Desclée de Brouwer, Paris, 1968.

(47) 47-PIA P., Apollinaire par lui-même, Paris, Le Seuil. 1958. coll. "Ecrivains de toujours".

(48) 48-PRONKO L., théâtre d'avant-garde, Denoël, et L. C. Pronko, 1963.

(49) 49-RAILLARD G., ARAGON. Paris, éd. universitaires, 1964, coll. "Classiques du XXe siècle".

(50) 50-ROUSSEL R., Comment l'ai écrit certains de mes livres, Paris. Lemerre, 1935.

(51) 51-SERREAU G., Histoire du "nouveau-théâtre". Paris, Gallimard, 1966, coll. "Idées".

(52) 52-STYAN J. L., The Dark Comedy, Cambridge University Press, 1962.

(53) 53-TZARA T., Le surréalisme et l'après-guerre. Paris, Nagel, 1947.

(54) 54-TZARA T., Sept manifestes Dada, Lampisteries. Paris, Pauvert, 1963.

(55) 55-VERNOIS P., La Dynamique Théâtrale d'Ionesco, Klincksieck, Paris, 1972.

(56) 56-WELLWARTH G., The théâtre of protest and paradox, New York Press, 1964.

٣ - مراجع أخرى:

(1) BEAUDELAIRE CH., Les Fleurs du Mal.

(2) Id., Oeuvres Posthumes et Correspondances, éd. E. Crépet, 1887.

(3) Id., Curiosités ésthétiques, E. Crépet, 1868.

(4) BERNANOS G., Lettre aux anglais, 1942.

(5) BLOCH J. R., La Nuit Kurde, 1925.

(6) Id., Offrande à la politique, 1933.

(7) Id., Naissance d'un ailleurs, 1938.

(8) CHAR R., Commune presence, 1978.

(9) CHARMET R., Dictionnaire de l'art contemporain, larousse, 1965.

(10) Distionnaire des Oeuvres contemporaines de tous les pays, Laffont-Bonpiani, 1968.

(11) ELLUL J., Les Révoltes contre la Révolution, Calmann-Lévy.

(12) FRENAUD A., Haeres, 1982.

(13) JOUVE P-J., La Vierge de Paris, 1944.

(14) LEMAITRE H., Dictionnaire Bordas de literature française, 1985.

(15) MASSON L., Délivrenous du mal 1942.

(16) Id., poèmes d'ici, 1943.

(17) Id., Chroniques de la grande nuit, 1943.

(18) MENDEL G., De la crise de generation, Payot, 1960.

(19) Id., Four décoloniser l'enfant, Payot, No. 242.

(20) Id., -Pour une autre société, Payot, 1962.

(21) Id., La Révolite contre le père, Payot, No. 197, 1968.

(22) Id., La chasse structurale, Payot No. 328, 1965.

(23) MILLET K., La Politique du Mâle, Stock, 1970.

(24) MONTAIGNE M., Essais, Livre II.

(25) PALOCZI-HORWATH G.,-Le Soulèvement mondial de la Jeunesse, Laffon, 1978.

(26) PARAF P., Les Grandes Contestations de l'histoire, Payot, Paris, 1973.

(27) PARTURIER F., Y a-t-il encore des homes ? Albin Michel, 1980.

(28) RABELAIS F., Le Quart Livre.

(29) Id., Le Cinqulème Livre.

(30) RIMBAUD A., Une saison en enfer, 1873.

(31) SIMON A., Dictionnaire du théâtre français contemporain, Larousse, 1970.

(32) VAN TIEGHEM PH., DICTIONNAIRE des literatures, 3 volumes, PUF, 1968

مراجعة لغوية: **محمود عبد الرازق**

إشـــراف فني: **محمـــــود مـــراد**


المجلس الأعلى للثقافة
ألفريد جاري - أبوللينير - ألبير بيرو - إيفان غول - ريمون روسيل - تريستان تزارا - ريبيمون ديسّني - جوليان طورما - آراغون - بيريه - سوبو - ياغليف - كوكتو - أرتو - فيتراك - ديسنوس - سالاكرو - بيكاسو.
كل هذه الأسماء التي نعرف بعضها، ونسمع عن بعضها الآخر، ونجهل كل شيء عن معظمها، كيف أعلنَت معارضتَها للتقاليد الجامدة والأعراف الراسخة في سبيل إرساء قواعد المسرح الجديد، أو المسرح المعاصر، أو المسرح الطليعي، أو مسرح اللا معقول؟!
ذلك هو السؤال الذي يحاول هذا الكتاب أن يقدم الإجابة عنه، في إطار تمرُّد الفنان وثورة الفنون، المعارضة الأزلية الأبدية.
تلك المعارضة التي ليست في الحقيقة سوى شكل من أشكال المعارضات الكثيرة التي تتسم بها الحياة الإنسانية والوضع البشري بصفة عامة، بدءًا من أنتيجون وسقراط، حتى حركات التمرد الطلابية التي بلغت ذروتها في مايو 1968م في باريس معقل الفن والفنانين.
كل هذا وغيره في هذا «المسرح الجديد»، الجديد على المكتبة العربية.
الغلاف: محمود مراد